

BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

Rainer Hess (Hrsg.)

Portugiesische Romane der Gegenwart

Interpretationen



VERVUER T

Hess
Portugiesische Romane der Gegenwart



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Dietrich Briesemeister

Band 40

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Rainer Hess (Hrsg.)

**Portugiesische Romane
der Gegenwart**

Interpretationen

VERVUERT VERLAG 1992 · FRANKFURT/M.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Portugiesische Romane der Gegenwart : Interpretationen /

Rainer Hess [Hrsg.] - Frankfurt (Main) : Vervuert 1992

(Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 40)

ISBN 3-89354-540-9

NE: Hess, Rainer [Hrsg.] ; PT; GT

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1992

Satz: A la ligne, Berlin

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

INHALT

Seite

Vorwort	7
--------------------------	---

Dieter Offenhäuser:

Carlos de Oliveira, <i>Uma Abelha na Chuva</i> Das Romanwerk von Carlos de Oliveira im Bannkreis des portugiesischen Neorealismus	11
---	----

Georges Güntert:

Agustina Bessa Luís, <i>A Sibila</i> Sprachmagie und erinnerte Welt	35
--	----

Mechthild Häussler:

Agustina Bessa Luís, <i>O Mosteiro</i> (1980)	51
---	----

Winfried Kreutzer:

Agustina Bessa Luís, <i>Os Meninos de Ouro</i>	61
--	----

Ana Maria Cortes Rosa Kollert:

Ruben A., <i>A Torre da Barbela</i>	73
---	----

Dorothea Schurig:

Almeida Faria, <i>Tetralogia Lusitana</i>	83
---	----

Ray-Güde Mertin:

Häkelspitzen und Aquarium. Anmerkungen zu einigen Bilderreihen im Roman <i>Os Cus de Judas</i> von António Lobo Antunes	95
---	----

Dieter Messner:

António Lobo Antunes, <i>Explicação dos pássaros</i>	105
--	-----

Dieter Offenhäuser:

Lídia Jorge, <i>O Dia dos Prodígios - Der Tag der Wunder</i>	113
---	-----

Andreas Schor:

José Saramago, *Levantado do Chão*.

Es bewegt sich doch etwas

im südportugiesischen Grundbesitz 123

Orlando Grossegeesse:

José Saramago, *Memorial do Convento* 137

Gesa Hasebrink:

José Saramago,

O Ano da Morte de Ricardo Reis (1984).

Eine Untersuchung zur Darstellung von

Figuren, Tod und Zeitgeschehen 151

Hans-Peter Heilmair:

José Saramago, *A Jangada de Pedra*.

Europa zur Achtung gerufen 165

Dorothea Schurig:

Teolinda Gersão und ihre Romane *O Silêncio*

und *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* 173

Rainer Hess:

Fernando Namora, *O Rio triste* 185

Dietrich Briesemeister:

Zur Technik der historischen Verschlüsselung

in dem Roman *O Delfim* (1968)

von José Cardoso Pires 199

Die Romanautoren 217

Deutsche Übersetzungen der vorgestellten Romane 220

Die Mitarbeiter 221

VORWORT

Das vorliegende Buch versammelt erstmals, zumindest im deutschsprachigen Raum, Interpretationen über portugiesische Romane der Gegenwart.

Seit dem Beitritt Portugals zur Europäischen Gemeinschaft am 1. Januar 1986 ist das Interesse an diesem Land merklich gestiegen. Es war bis zur sogenannten Nelkenrevolution vom 25. April 1974 durch die Diktatur Salazars fast ein halbes Jahrhundert lang im europäischen Abseits gehalten worden. Schon die demokratische Revolution hatte die Aufmerksamkeit der außerportugiesischen Öffentlichkeit auf ein Land gelenkt, das nur geographisch am Rand Europas liegt, keinesfalls kulturell, wie immer wieder behauptet wird, das gut doppelt so groß ist wie die Schweiz, ein ziemlich beliebter Vergleich, und etwa zehn Millionen Einwohner zählt. Die Auseinandersetzung mit diesem Land und seiner jüngsten Vergangenheit hat ihren Niederschlag, auf je unterschiedliche Weise, auch in den meisten Romanen gefunden.

Der an Portugal Interessierte, nicht nur der Fachspezialist, soll durch dieses Buch die Möglichkeit erhalten, den kulturellen Teilbereich der Literatur und davon wiederum das Romanschaffen etwas näher kennenzulernen. Die Interpretationen dienen also der kulturellen Vermittlung. Sie beanspruchen weder Vollständigkeit hinsichtlich der angesprochenen Eigenarten eines Romans, noch sind sie als endgültig zu verstehen. Jedem Leser steht es frei, sein eigenes Verständnis eines Romans zu entwickeln, sobald er dies aufgrund des Textes tut und unter Berücksichtigung des literarischen und nichtliterarischen Umfeldes. Fremdes Verständnis aber - nichts anderes bedeuten die angebotenen Interpretationen - kann hilfreich sein, weil niemand alles zu erkennen und zu verstehen vermag. Diese Tatsache muß auch die Geltung jeder Interpretation einschränken.

Es werden portugiesische Romane der Gegenwart vorgestellt. Nun ist der Begriff der Gegenwart dehnbar, weil abhängig vom Erlebenden und seinem Bewußtsein dessen, was ihm gegenwärtig, auch modern oder aktuell erscheint. Gerade im Bereich der Literatur können die Auffassungen erheblich voneinander abweichen. Für ausländische Literatur kommt dazu, daß ein Buch im Ursprungsland längst bekannt und anerkannt wurde, während es im Land des Lesers, sofern er nicht zugleich Fachspezialist ist, erst verspätet "gegenwärtig" wird, etwa durch Übersetzung. Aber vor der verspäteten Gegenwart ist auch der sprachkundige Spezialist nicht gefeit. Die meisten Mitarbeiter an diesem Band haben, nach Vorgaben des Herausgebers, unter "Gegenwart" die Zeit seit der Revolution von 1974 berücksichtigt. Dieses wichtige Jahr in der Gesellschaftsgeschichte Portugals bedeutet zwar Veränderungen, allerdings keinen radikalen Bruch in der Geschichte des modernen portugiesischen Romans. Das verdeutlichen auch einige Interpretationen.

Mancher Leser wird ein als "Roman" bezeichnetes Buch dieser literarischen Gattung nicht zurechnen wollen, weil das Buch formale und inhaltliche Besonderheiten aufweist, die in vielfacher Fragmentierung und scheinbarer Inkohärenz bestehen. Es sind Merkmale des modernen internationalen Romans seit der Wende zum 20. Jahrhundert, seit den Romanen eines André Gide, Marcel Proust oder James

Joyce und vielen anderen. Die oft chaotisch wirkende, zumindest komplizierte Erzähltechnik muß bewertet werden als künstlerischer Ausdruck von Erfahrungen der Autoren in einer problematischen modernen Gesellschaft. Auffällig ist, daß überwiegend, wie auch immer, die Daseinsweise des Menschen, also seine Existenz, im Mittelpunkt steht, ob es sich um den einzelnen handelt oder um das Zusammenleben mit anderen.

Das häufige und verdichtete Vorkommen dieses Themas in den gebrochenen Erzählformen der portugiesischen Romane der Gegenwart läßt sich erklären als künstlerisches Ergebnis sozialer Bedingungen während einer schwierigen Periode des Übergangs in der portugiesischen Geschichte vor und nach der Revolution von 1974. Betreffen auch die Themen portugiesische Verhältnisse, so ist doch oft genug erkennbar, daß sie sich zu universaler Bedeutung weiten.

"Estamos a forjar uma nova escrita para um novo leitor", äußerte Fernando Namora anläßlich eines Interviews des Jahres 1979. Auf solche Romane und ihre Leser trifft das Urteil des Philosophen ungarischer Herkunft, Georg Lukács, zu: "Das wirklich Soziale aber in der Literatur ist: die Form". Denn die literarische Form ist Voraussetzung für die Wirkung auf den Leser. Das schrieb Lukács im Vorwort zu seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1909). Die "neue Schreibweise" in Portugal hat zu derart bedeutsamen Ergebnissen geführt, daß sie dem französischen "nouveau roman" der fünfziger Jahre oder dem *Boom* des lateinamerikanischen Romans in den sechziger Jahren nicht nachstehen. Der "neue Leser" findet sich gewiß schwerer, denn er tut sich schwer mit einer Literatur, die seine ganze Aufmerksamkeit und Geduld erfordert. Aber es gibt ihn, in Portugal wie außerhalb des Landes. Beweis in Portugal bieten die Verkaufserfolge der meisten auch in diesem Band vertretenen Romane. Außerhalb Portugals zeugen Übersetzungen, manches Mal in viele Sprachen, von dem "neuen Leser" und von der universalen Bedeutung der Romane. Auch deutsche Übersetzungen liegen vor, freilich nicht - oder noch nicht - von allen Romanen, die interpretiert wurden. Nur solche Übersetzungen berücksichtigt die Liste am Ende des Buches. Da nicht alle Romane ins Deutsche übersetzt sind, gehen die Interpretationen, auch wegen der Zuverlässigkeit des Wortlauts, immer vom portugiesischen Original aus. Eine deutsche Übersetzung wurde nur gelegentlich herangezogen. Das ist ein unverzichtbares literaturwissenschaftliches Prinzip.

Die Mehrzahl "Romane" im Buchtitel statt der Einzahl verweist darauf, daß kein sogenannter repräsentativer Querschnitt durch das portugiesische Romanschaffen der Gegenwart versucht wurde - sofern sich ein solcher überhaupt bewerkstelligen läßt. Auf jeden Fall erhält der Leser einen zuverlässigen Überblick. Dem widerspricht nicht, daß manche Autoren mit mehreren Romanen vertreten sind, andere ganz fehlen. Dies hat mit der Entstehung des Buches zu tun. Den Anfang bildete eine Arbeitsgruppe zum portugiesischen Roman der Gegenwart im Rahmen des Romanistentages, der 1987 in Freiburg im Breisgau stattfand. Damalige Beiträge wurden für den jetzigen Zweck ausgearbeitet. Andere Beiträge kamen auf Vorschlag des Herausgebers oder der Mitarbeiter zustande. Zugesagte Beiträge konnten nicht rechtzeitig abgeschlossen werden. Einige Interpretationen wurden bereits an anderer Stelle veröffentlicht und sind hier nach ihrer Überarbeitung aufgenommen worden. So sind nicht weniger als zehn portugiesische Autoren mit über zwanzig Romanen

vertreten, denn in dem einen oder anderen Beitrag wurde mehr als ein Roman besprochen oder hinlänglich erwähnt, ohne daß der Titel einer Studie darauf abhebt.

Die Anordnung der Beiträge warf Fragen auf. Nach welchem Gesichtspunkt sollte verfahren werden? Nach der Chronologie der Erscheinungsjahre der Romane, nach thematischen, stilistischen, literarhistorischen Tendenzen? Der Herausgeber entschied sich für die Chronologie, weil sie am neutralsten erscheint. Er verfuhr aber so, daß innerhalb der allgemeinen Chronologie mehrere Romane desselben Autors zu einem chronologischen "Block" zusammengefaßt wurden. Der Leser erhält auf diese Weise den leichtesten Überblick über die interpretierten Romane eines Autors und deren bleibende und wechselnde Besonderheiten.

Zum Schluß möchte sich der Herausgeber auch an dieser Stelle herzlich bei allen Mitarbeitern bedanken. Er weiß, daß sie alle zusätzliche Zeit und Arbeitslast auf sich nehmen mußten, damit dieses Buch erscheinen konnte. Der Dank gilt ebenso den bewährten Mitarbeiterinnen am Freiburger Lehrstuhl: Frau Ingrid Sabatini für maschinelle Reinschriften, Frau Ute Frackowiak, M.A., für bibliographische Hilfen sowie Frau Dipl. phil. Gesa Hasebrink für das Gegenlesen der Korrekturfahnen. Besonderen Dank schuldet der Herausgeber seinem Kollegen Dietrich Briesemeister, Berlin, für die bereitwillige Aufnahme des Buches in die Reihe "Bibliotheca Ibero-americana".

Rainer Hess

Dieter Offenhäuser

CARLOS DE OLIVEIRA,
UMA ABELHA NA CHUVA.
DAS ROMANWERK VON CARLOS DE OLIVEIRA
IM BANNKREIS DES
PORTUGIESISCHEN NEOREALISMUS

Für die sich in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts um die Zeitschrift *Presença* gruppierenden Schriftsteller¹ war das Wesentliche am Kunstwerk die sich offenbarende Individualität des Autors, seine ihn vor anderen Sterblichen auszeichnende Vorstellungskraft, Empfindsamkeit und Intelligenz. In Abwendung von realistischen und naturalistischen Literaturströmungen strebten sie eine "ultrarealidade 'interior', 'subjectiva'"² an. Die Zweckbestimmung aller Kunst, ob bewußt oder unbewußt, war für sie eine rein ästhetische. Dementsprechend gehörten die französischen Symbolisten (*l'art pour l'art*), aber auch Fernando Pessoa zu ihren Vorbildern.

Gegen die Verfechter einer solchen subjektivistischen und allein im Ästhetischen begründeten Kunstauffassung erhob seit Mitte der 30er Jahre die Gruppe der vom Marxismus geprägten Neorealisten die Forderung nach einer Literatur, die, engagiert und Partei ergreifend, sich den gesellschaftlichen Realitäten zu stellen habe. Zur Strömung der Neorealisten, deren Wirksamkeit bis in die Gegenwartsliteratur Portugals spürbar ist, zählte von Anfang an auch Carlos de Oliveira (1921 - 1981)³: Er war zwar nie Mitglied des Partido Comunista, legte aber von seiner marxistischen Grundhaltung mehrfach eindeutig Zeugnis ab.⁴ Für ihn "kann sich die Kunst

1 José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, António de Navarro, anfänglich auch Miguel Torga, u.a.; *Presença* erschien in 54 Nummern von 1927 bis 1940.

2 Oscar Lopes: *História Ilustrada das Grandes Literaturas, Literatura Portuguesa*, t. II, S. 757.

3 Andere Neorealisten: Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Alexandre Pinheiro Torres, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues u.a. Wichtige Zeitschriften: *Seara Nova*, *Manifesto*, *Vértice*, *Mundo Literário*, *Ler*, *Árvore*.

4 Vgl. João Camilo dos Santos: *Carlos de Oliveira et le Roman*, Paris 1987, S. 651 f., S. 663. Eduardo Lourenço berichtete in *Expresso* vom 22. Mai 1982 (S. 27-R) über seine Freundschaft zu Carlos de Oliveira:
"Com ele discutirei durante anos, em dias e noites altas, como sucede a cada geração, todo o discutível, obras, pessoas, ideias. E mais do que tudo discutiremos sem fim esse marxismo que lhe servia a ele de horizonte ideológico e mental e a mim de medusa enigmática e suspeita. ... Carlos de Oliveira e um bom número dos melhores da sua geração - só eles sabem a que preço - tinham 'encontrado' o que eu procurava ainda."

nicht davor zurückziehen, gesellschaftlichen Interessen zu dienen".⁵ Er setzte sich ein für eine in den zeitgenössischen Verhältnissen verankerte Literatur:

... man dient nicht dem Menschen, indem man ihn verkennt - und es bedeutet, ihn zu verkennen und zu entzeitlichen (*intemporalizá-lo*), wenn man ihn aus seinem Milieu und seinen Lebensverhältnissen herauslöst, die konkreten und sozialen Ursachen der widrigen Lebensumstände vergißt, es unterläßt, ihm zum Sieg über das Schicksal zu verhelfen, ihn seine Kraft vergessen läßt und ihn in Unwissenheit darüber hält, daß das eigene Schicksal Menschenwerk ist.⁶

Die Heteronyme Fernando Pessoa's begriff er als "Flucht in den Individualismus und in die geschlossenen Wege einer untergehenden Gesellschaft".⁷

Angesichts dieser entschiedenen Stellungnahme muß es verwundern, daß Carlos de Oliveira bei Lesern, Schriftstellern und Kritikern über ideologische und literaturästhetische Grenzziehungen hinweg auf Anerkennung und Bewunderung stieß. Gaspar Simões, Romanautor und wortführender Theoretiker von *Presença*, sagte schon 1943 anläßlich der Veröffentlichung des Erstlingsromans von Carlos de Oliveira, *Casa na Duna*, es sei "vielleicht das charakteristischste Dokument des sogenannten portugiesischen Neorealismus: Es behält die Struktur des Neorealismus bei, ohne sich im geringsten von seinen Mängeln beherrschen zu lassen".⁸ Simões sah seine eigenen Prinzipien verwirklicht und begründete sein Urteil damit, daß "der ökonomische Hintergrund nicht im mindesten die psychologische Echtheit (*verdade*) der Geschöpfe verdarb".⁹

Carlos de Oliveiras Verdienst besteht schlicht darin, sowohl den Befürwortern des Neorealismus als auch seinen Gegnern zu gefallen. Dadurch entstand schon früh eine Neigung, ihm innerhalb der Gruppe wegen seines hohen künstlerischen Anspruchs eine Sonderrolle zuzuweisen. Diese "Sonderrolle" beruht jedoch auch auf einem Mißverständnis, hervorgerufen durch einen ungeschickten Satz von Alves Redol im Vorwort zu seinem Roman *Gaibéus*, dessen Erscheinen 1939 als "Geburtsstunde" des Neorealismus gilt: "Dieser Roman erhebt nicht den Anspruch, als Kunstwerk in die Literatur einzugehen. Er will vor allem anderen ein im Ribatejo angesiedeltes Dokument des Menschen sein."¹⁰ Gegen diese (später vom Autor abgemilderte) Indifferenz gegenüber künstlerischen Fragen hatten sich andere Autoren bald gewehrt: "Niemand verkennt die Wichtigkeit der [literarischen, d. Verf.] Technik, und ein Neorealist ist, wie jeder andere Schriftsteller, ein Mensch, welcher der Literatur und der Kunst bedarf als seines einzig möglichen Ausdrucksmittels."¹¹

5 Carlos de Oliveira: *Contribuição para uma Estética Realista* - Trabalho para licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas da Faculdade de Letras de Coimbra, 1947, S. 9.

6 Ebd., S. 28.

7 Ebd., S. 19.

8 Gaspar Simões, *Crítica III*, Lisboa, S. 175.

9 Ebd., S. 181.

10 Alves Redol: *Gaibéus*, Lisboa, Europa-América, S. 7.

11 Mário Dionísio: zitiert nach Alexandre Pinheiro Torres: *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, 1977, S. 22-23.

Mário Dionísio fügt aber hinzu, "daß die ästhetischen Werte nicht an und für sich existieren, daß es etwas Lebendigeres und Tiefergehendes gibt, für das der Künstler leben soll. Sich jedoch ihrer entledigen, auf keinen Fall!"¹²

Innerhalb des *movimento* gab es sehr unterschiedliche und oft gegensätzliche Grundhaltungen. Die oft vagen Bezeichnungen der Gruppe ("novo humanismo", "realismo humanista"), um die verpönte Bezeichnung "sozialistischer Realismus" zu meiden, wie auch die gesplante Haltung gegenüber der abstrakten Kunst (Carlos de Oliveira war ein Bewunderer Picassos), zeugen davon.

Im folgenden sollen ein Autor und ein Romanwerk vorgestellt werden, das sich thematisch immer im Spannungsfeld des Neorealismus bewegt hat, in seinen formalen und stilistischen Aspekten (hier am Beispiel von *Uma Abelha na Chuva* dokumentiert) aber auch Gegner dieser Strömung zu überzeugen vermochte und das in seiner Entwicklung und der fast besessenen Verfeinerung der literarischen Techniken schließlich an die Grenzen gesellschaftsbezogener und literaturästhetischer Fragestellungen innerhalb der Kunstform Roman überhaupt vorstieß.

Carlos Alberto Serra de Oliveira wurde am 10. August 1921 in Belém/Brasilien als Sohn portugiesischer Eltern geboren. 1923 übersiedelte die Familie in die nord-portugiesische Region Gândara, wo sein Vater Landarzt war. 1947 legte er in Coimbra die Licenciatura in Philosophie und Geschichte ab, redigierte, veröffentlichte und übersetzte in verschiedenen Zeitschriften. 1949 heiratete er und lebte von 1950 bis zu seinem Tode am 1. Juli 1981 in Lissabon.

Seine schriftstellerische Tätigkeit begann 1937. Neben einem umfangreichen lyrischen Werk und zahlreichen Erzählungen hinterließ er fünf Romane: dem mit achtzehn Jahren geschrieben und 1943 veröffentlichten *Casa na Duna* (dt.: *Haus auf der Düne*, 1989) folgten 1944 *Alcateia* (Rudel), 1948 *Pequenos Burgueses* (Kleinbürger) und 1953 *Uma Abelha na Chuva* (dt.: *Eine Biene im Regen*, 1988). Verleger und Zeitgenossen schildern, daß Carlos de Oliveira Zeit seines Lebens alle Werke von Auflage zu Auflage überarbeitete und korrigierte. Zwischen 1964 und 1970 erschienen so die "romances juvenis"¹³ mit Ausnahme von *Alcateia*¹⁴ nach grundlegenden Revisionen in Fassungen, die den heute vorliegenden sehr nahe kamen.¹⁵ An diesen Korrekturen und Veränderungen lassen sich deutlich die ästhetischen Prinzipien des Autors ablesen.

12 Ebd., S. 23.

13 Carlos de Oliveira: *O Aprendiz do Feiticeiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1979, S. 204.

14 In der Zeitschrift *Vértice*, XLII, 9/10 und 11/12 1982, S. 733-736 erschienen posthum "Dois fragmentos de uma versão inédita de 'Alcateia'". Nach Aussage der Witwe Angela de Oliveira arbeitete der Autor in seinen letzten Lebensjahren an einer Neufassung, konnte diese aber nicht mehr vollenden. *Alcateia* ist deshalb seinem Wunsch entsprechend nicht für eine Neuauflage oder Übersetzung freigegeben.

15 Es handelt sich um die dritte Auflage von *Casa na Duna*, Lisboa, Portugalíia Editora von 1964, um die dritte Auflage von *Pequenos Burgueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote 1970, um die vierte Auflage von *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa, Publicações Dom Quixote 1969. Im folgenden wird nach den bei der Livraria Sá da Costa, Lisboa, erschienenen Ausgaben zitiert: *Casa na Duna* (8. Auflage 1983), *Pequenos Burgueses* (8. Auflage 1987), *Uma Abelha na Chuva* (23. Auflage 1987).

1978, 25 Jahre nach *Uma Abelha na Chuva*, erschien der letzte Roman *Finis-terra* (Weltende), der sich einerseits merklich von den anderen unterscheidet, andererseits aber auch als eine Art Synthese seines Romanwerks, "sua ultima palavra"¹⁶, angesehen werden kann.

Schauplatz aller fünf Romane ist Gândara, eine sandige Küstenregion, die etwa von Aveiro im Norden bis Figueira da Foz im Süden reicht. In *Micropaisagem* beschreibt Carlos de Oliveira, der sich in früheren Gedichten das Pseudonym Carlos Ganda zulegte, diese Gegend:

Mein Vater war Arzt eines Dorfes, eines sehr armen Dorfes: Nossa Senhora das Febres. Sumpfige Lagunen, Trostlosigkeit, Kalkstein, Sand. Ich wuchs auf, umgeben von der großen Armut der Landbewohner, einer enormen Kindersterblichkeit, einer schrecklich hohen Auswanderung. Von daher ist es natürlich, daß all dies mich berührt (besser: tätowiert) hat. Die soziale Seite und die andere, denn es gibt auch eine andere, meiner Erzählungen und Gedichte wurde aus diesem mondähnlichen Milieu, das von Menschen bewohnt war, geboren ...¹⁷

Zwar wechseln von Roman zu Roman die Hauptfiguren und die Schauplätze, doch im Hintergrund tauchen immer wieder Landschaften, Orte und Personen auf, die dem Leser nicht unbekannt sind. Mittelpunkt dieses Mikrokosmos, durchaus typisch für das ländliche Portugal - damit für Portugal überhaupt -, ist Corgos (Cantanhede?), Handels- und Verwaltungszentrum, Sitz des Gerichts, des Gefängnisses und der Polizei, eine aufstrebende Kleinstadt im soziologischen Hohlspiegel:

Corgos é uma vila que cresce. Os armazéns medram, os comerciantes enriquecem e os prédios novos vão surgindo. A Câmara inaugurou um parque onde os amanuenses, as moças casadoiras e ricas, os empregados de comércio, as costureiras, se cruzam nas tardes de domingo. Os comboios descarregam na estação 'vagões' inteiros de mercadoria, os negociantes compram o milho e o vinho da gândara, exportam-no; os fornos de cal multiplicam-se à beira do caminho de ferro, os advogados enriquecem explorando as partilhas da terra, as compras, as vendas, as trocas de leiras, as questões de marcos e de extremas. A vila tentacular alastra no arieiro da impiedade. E gente rouba e genta mata, o suor dessa gente fica a cheirar através dos anos entre os quatro muros da prisão. Doidos e ladrões, matadores e desgraçados, dormem agora, sobre as esteiras, na paz da noite que desceu a Corgos.¹⁸

Das Romanwerk Carlos de Oliveiras stellt eine Art Zyklus von Gândara dar, einer armen Bauernregion mit einem kleinstädtischen Zentrum, mehreren Dörfern (Corrocovo, São Cactano, Fonterrada, Montouro) und einem ländlichen Hinterland, das im Zuge der Industrialisierung in den Konflikt zwischen alten und neuen Lebensformen, alten und neuen Klassen, Stadt und Land, christlicher Moral und liberalkapitalistischen Lebenszielen und Gesetzen gerät - Konflikte, die auch im heutigen Portugal ungebrochene Aktualität besitzen.

16 *Jornal de Letras, artes e ideias* vom 21.7.1981, S. 10.

17 Carlos de Oliveira: *Micropaisagem*, in: *O Aprendiz do Feiticeiro*, a.a.O., S. 204.

18 Carlos de Oliveira: *Alcateia*, Coimbra Editora 1944, S. 74-76.

Casa na Duna (1943; dt.: *Haus auf der Düne*, 1989¹⁹) handelt vom Untergang einer Landbesitzerfamilie. In die bislang selbstgenügsame dörfliche Welt von Corrocovo bricht durch den Bau einer Überlandstraße die städtische Konkurrenz ein. Bei sinkenden Preisen und wachsenden Kosten sieht sich der Landbesitzer Mariano Paulo gezwungen, sein Tätigkeitsfeld auf den Handel und die Kleinindustrie auszuweiten. Als er eine Ziegelfabrik von seinem ebenfalls vom Ruin bedrohten Freund Guimarães übernehmen will, gerät er in Konflikt zwischen katholischer Moral und den zeitgemäßen Wirtschaftsprinzipien der freien Konkurrenz:

Quanto ao Guimarães, é certo, estou a sacrificá-lo, a jogar com a ruína dele para evitar a minha. A sangue frio. Mas paciência, a caridade começa por nós próprios.²⁰

Mariano ist bereit, seinen Freund zu opfern, um durch dieses Geschäft seine eigene Landwirtschaft zu retten. Doch nach einem kurzen, von Euphorie begleiteten Aufschwung steht der Ruin erneut vor der Tür. Durch den Bau der Überlandstraße, Symbol für die neue Zeit, wird die ländliche Ökonomie gänzlich aufgerieben:

A estrada continuou a rolar pela gândara. De lugarejo a lugarejo, as distâncias ficavam mais curtas. A exploração ia começar a fundo. Os armazéns, o comércio de Corgos e, através deles, os grandes negociantes e industriais das cidades, lançavam pela estrada nova as furgonetes, os camiões de carga. Escapes ruidosos assustando pássaros e gado. Agora, sim, a vila comia Corrocovo com comodidade: a comodidade dos motores e dos pneumáticos de importação. Uma enorme engrenagem de interesses punha-se em movimento, invadia o areiro dos camponeses; Ford, Rockefeller, Shell, Renault, equipavam Corgos para aquela marcha; e Corgos, na companhia da gente poderosa doutras regiões, começava a marchar, com firmeza.

A fábrica de Mariano Paulo estava condenada. O restrito mercado que tinha fora devassado.²¹

Der Roman, der ein sehr realistisches Bild der Lebensverhältnisse der unteren Klassen, ihrer Entwurzelung, der Kindersterblichkeit, des Elends und des Hungers zeichnet, stellt zum einen die Macht der ökonomischen Verhältnisse und des Geldes in den Mittelpunkt, zum anderen zeigt er, durchaus in Unabhängigkeit von wirtschaftlichen Entwicklungen, den tragischen Kampf einer Familie mit dem Schicksal, das in einer unbarmherzigen Folge von Unglücksfällen über sie hereinbricht: Die Ehefrau von Mariano Paulo war im Kindbett bei der Geburt ihres Sohnes Hílario gestorben. Die Abwesenheit der Mutter lastet schwer auf der Familie: Hílario, der Alleinerbe, bleibt zum Kummer des Vaters kindisch unselbständig, verträumt und unbeherrscht; der Vater pflegt mehr oder weniger heimlichen Intimverkehr mit einer Hausangestellten; Hílario gerät in sexuelle und seelische Abhängigkeit von der Dorfprostituierten Guilhermina. Bei einem Eifersuchtsdrama wird er von einem Nebenbuhler erschlagen, woraufhin Mariano Paulo dem Wahnsinn verfällt und

19 Carlos de Oliveira: *Haus auf der Düne*, aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason, Beck & Glückler Freiburg 1989.

20 Carlos de Oliveira, *Casa na Duna*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 8. Auflage 1983, S. 96.

21 Ebd., S. 154 f.

schließlich in letzter Verzweiflung das Anwesen in Brand steckt. In fataler Gemeinsamkeit trafen die wirtschaftliche Entwicklung einerseits und naturhafte Schicksalsschläge andererseits zusammen, so daß eine Familie grausam zugrunde gerichtet wurde.

1944 erscheint *Alcateia* (Rudel). Die Protagonisten sind zum einen die Notabeln von São Gaetano, zum anderen die Diebesbande um João Santeiro. Wieder ist es auch hier die Ökonomie, die die menschlichen Beziehungen wie von ferne steuert und beherrscht: Leandro, ein einfacher Bauer, hat den reichen Emporkömmling Lourenção getötet, weil dieser seine Tochter vergewaltigt hatte. Leandro wird zum gejagten Verbrecher, die Ländereien Lourenços, die sich dieser auf wenig ehrbare Weise vom Volk angeeignet hatte, fallen an den Staat. Der Kampf Leandros und des einfachen Volkes um seine Rechte gegen den Staat in Gestalt verantwortungsloser, korrupter und ehrgeiziger Beamten wird zugunsten letzterer entschieden. Leandro hat schließlich keine andere Wahl, als sich der Räuberbande von João Santeiro anzuschließen.

Der Roman will lehren, daß niemand aus Veranlagung oder Temperament zum Verbrecher und Ausgestoßenen wird. Es sind die sozialen Verhältnisse und die Gesetze, die Gesetze der Besitzenden und Herrschenden, die Leandro und seinen Räuber Kumpanen keine andere Überlebensebene bieten.

Der Autor will auch zeigen, daß innerhalb der herrschenden Klassen die Regeln eines unbarmherzigen Liberalismus und Konkurrenzkampfes gelten: "Compaixão é uma coisa, negócios são outra, misturá-las é acabar por pedir às portas."²²

Cosme Sapo, geprellter Landbesitzer und Geschäftsmann, zieht aus der allgemeinen Unsicherheit seinen Nutzen und versucht, seinen Geschäftsrivalen, den Administrator Dr. Carmo, auszuschalten. Er wird dabei vom Journalisten Medeiros und vom Pfarrer unterstützt, die jedoch bei wechselndem Kräfteverhältnis ohne Zögern die Fronten wechseln.

Wie in keinem anderen Roman scheinen in *Alcateia* didaktische Absichten und ideologische Einsichten des Autors durch: Die Mechanismen, Widersprüche und Heuchelei der kapitalistisch-liberalen Gesellschaft, das geltende Gesetz als Ausdruck des Willens der herrschenden Klassen sollen entlarvt werden. Die Notwendigkeit revolutionärer Aktion wird unterstrichen:

Mas no fundo, talvez estivesse ali a chave de tudo. 'Restituir a dignidade ao homem, doutor...' 'Luta de classes... revolução do proletariado...' 'Lenine disse... Staline aconteceu...' A voz absorvente de Rafael! Raio de rapaz! Fitou-o pelo canto do olho e sorriu. Fosse como fosse, era preciso realmente sacudir o mundo. Comunismo ou coisa parecida, desde que a vida passasse a ser digna de ser vivida. Ao fim, tudo estaria certo.²³

Der Kommunismus "ou coisa parecida" erscheint hier als moralisches, humanistisches Postulat und der Roman und die Literatur als sein bewußtseinsbildendes Instrument:

22 Carlos de Oliveira: *Alcateia*, a.a.O. S. 140.

23 Ebd., S. 222 f.

Fernando lia atentamente, tentando compreender. Romances, vulgarização científica e filosófica, sociologia, folhetos de iniciação política. Depois das leituras, trocavam impressões, e Rafael corrigia, aqui e ali, a interpretação do companheiro, juntava argumentos, esclarecia pontos obscuros. Pouco a pouco, desvendava-se aos olhos atônitos de Fernando o mistério da vida e dos homens.²⁴

Alcateia wurde nach der zweiten Auflage 1955 nicht wieder verlegt, der Autor verzichtete wohl auch wegen der allzu behelrenden ideologischen Ausrichtung auf eine Neufassung.¹⁴

1948 erscheint *Pequenos Burgueses* (Kleinbürger): wieder geht es um mehrere soziale Gruppen der ländlichen Provinzgesellschaft Gândaras am Schnittpunkt gesellschaftlicher Umwälzungen: das mittellose Volk und wohlhabende Landbesitzer als Verkörperung der alten Händler und Staatsbeamte als Repräsentanten der neuen Lebens- und Gesellschaftsform. Alle Gruppen haben eines gemeinsam: Sie sind unzufrieden und unbefriedigt. Im Traum, im Glückspiel, in sexuellen Abenteuern, im wirtschaftlichen Erfolg suchen sie Zuflucht und Ausgleich für ihre Frustrationen.

Raimundo, ein armer Tropf, hat einen einzigen Traum:

É que precisa duma mula. Mesmo lázara, mesmo ruça, um trambolho que seja, desde que tenha quatro pernas de comprimento igual, senão coxeia como eu, e força para me carregar de povoado a povoado.²⁵

Da er wegen seiner Armut keinerlei Aussicht hat, je einen solchen Besitz zu erlangen, flieht er in eine Traumwelt, in der das Wunderbare und Irrationale regieren.

Eine Runde kleiner Beamter und Händler trifft sich allabendlich zum Kartenspiel im Café Atlântico, dem Mittelpunkt des kleinbürgerlichen Gesellschaftslebens mit seinen Intrigen, Betrügereien und Aufstiegswünschen: Der Staatsbeamte Delegado betrügt im Spiel und bestiehlt sogar seine Geliebte, um seiner Verlobten ein eindrucksvolles Geschenk machen zu können. Medeiros, der Journalist, hängt sein Fähnchen nach dem Wind, ist immer auf der Seite der Stärkeren. Marciano, ein kleiner Handelsangestellter, verzehrt sich in skrupellosen Aufstiegswünschen und möchte einmal wie die anderen am Kartentisch Platz nehmen können.

Nicht ökonomisch begründet ist dagegen die Frustration des reichen Landbesitzers ("Major"): Er fühlt sich angewidert von seiner gealterten Frau Lucia und hält sich eine junge Geliebte, Rósario, wegen der er seine Frau verlassen will. Seine Tochter Cilinha ist verlobt mit Delegado, der ebenfalls Geliebter von Rósario ist.

Die neue Klasse der Pequenos Burgueses, die sich mit Ellenbogen und aus Geldgier hochgearbeitet hat, ihre sehr unchristliche (Geschäfts-)Moral, die Ausbeutung der Frau und ihre Frustrationen²⁶, die Auflösung der Familie in allgemeiner Pro-

24 Ebd., S. 219.

25 Carlos de Oliveira: *Pequenos Burgueses*, Livraria Sá da Costa, Lisboa 8. Aufl. 1987, S. 3.

26 Carlos de Oliveira äußerte sich in *O Aprendiz do Feiticeiro* (S. 71), a.a.O., über die Situation der Frau in seinen Romanen:

"Alguém me observou há tempos que as mulheres pequeno-burgueses dos meus livros são mais ou menos pecadoras mentais. Exacto. E sabe-se porquê. A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns

miskuität und ihre Unterordnung unter rein materielle Gesichtspunkte (die angestrebte Interessenehe zwischen der Gutbesitzertochter Cilinha und dem Beamten Delegado), aber auch die Vergänglichkeit der Jugend, der unbarmherzige Zyklus von Leben und Tod sind die Themen dieses Romans.

1953 erschien *Uma Abelha na Chuva*, der bislang erfolgreichste Roman von Carlos de Oliveira, der bei seinem Tode in der zwanzigsten Auflage vorlag und 1988 in einer deutschen Ausgabe erschien (*Eine Biene im Regen*, 1988²⁷). Wie in den anderen Romanen ist auch hier das Handeln der Personen weitgehend durch ihre gesellschaftliche Stellung, ihre Konflikte durch soziale Entwicklungen, ihr Schicksal in letzter Instanz durch den Geschichtsprozeß bedingt. Schauplatz ist die hoffnungslose und heuchlerische Welt einer Kleinstadt, statisch im Oben und Unten, reduziert auf immer gleichlaufende Kontakte. Unter der Oberfläche aber brodeln Leidenschaften und Alpträume, die sich schließlich in einem dramatischen Geschehen entladen: Álvaro Silvestre ist Landbesitzer und Händler. Bigott, feige und dem Alkohol verfallen, wird er erdrückt von der Last eines schlechten Gewissens, von nagenden Todesängsten, von bössartiger Eifersucht. Maria dos Prazeres Pessoa da Alva Sancho Silvestre, seine über den Verlust adliger Pracht verbitterte Frau, wird geplagt von ungelebten sexuellen Wünschen und ist voller Verachtung für ihren Mann. Als Álvaro Zeuge einer nächtlichen Liebesszene zwischen seinem Kutscher und einem Landmädchen wird, entladen sich seine Minderwertigkeitsgefühle und halluzinatorischen Ängste in einem hinterhältigen Racheplan. Unter dem Vorwand eines mittelalterlichen Ehrenkodex wird er zum Anstifter des Mordes an seinem Kutscher Jacinto. Clara, dessen Geliebte, stürzt sich nach dem Verbrechen aus Verzweiflung in einen Brunnen. Das Leben der Opfer, arm, aber jung, liebend und voller Zukunft, endete wie der Flug einer Biene im Regen. Für die Anstifter der Tat bleibt der Mord folgenlos. Alles endet, wie es begann: in erdrückender, lähmender Sterilität.

Thematisch entspricht der Roman den Leitlinien des Neorealismus: Die Charaktere der Personen, ihre Konflikte und ihr Handeln sind weitgehend gesellschaftlich determiniert. Der Urkonflikt des Romans, die Interessenheirat zwischen der verarmten Adelstochter und dem ins Bürgertum aufgestiegenen Landmann, überschattet wie eine Erbsünde das Romangeschehen. Daß dennoch die Figuren nicht wie holzschnittartige Typisierungen eines untergelegten Gesellschaftsbildes wirken, liegt an den vom Autor angewendeten ästhetischen Prinzipien, insbesondere seiner Erzähltechnik, die im folgenden untersucht wird. Im übrigen gilt das für *Uma Abelha na Chuva* gesagte gleichermaßen für alle anderen Romane, auch schon für die Erstfassungen. In den späteren Revisionen wurden die ästhetischen Grundtechniken nur konsequenter und genauer herausgearbeitet.

feijões de pedra, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, fidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. ... O erotismo é pois um jogo para homens, fora do santo país do matrimónio. ... A mulher casada, ou aceita o código em vigor ... ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão."

27 Carlos de Oliveira: *Eine Biene im Regen*, dt. von Curt Meyer-Clason, Beck & Glöckler Freiburg 1988.

Der Roman beginnt mit der Ankunft "eines Reisenden" in Corgos. Seine Beschreibung erfolgt in einer gewissen Ambiguität: Zum einen weiß der Erzähler, von wo der Reisende aufgebrochen ist und welche Wege er benutzt hat, zum anderen erfolgt sie von außen wie von einem Fremden: "... via-se que não era hábito do viajante andar por barrocais".²⁸ Während des ganzen ersten Kapitels wird kein Name genannt. Diese Ellipse des Namens, die sich später bei anderen Kapitelanfängen und ganzen Kapiteln wiederholt, wie auch von den (im portugiesischen nicht obligatorischen) Personalpronomina, lassen die Gegenwart eines allwissenden Erzählers vergessen. Dasselbe gilt auch für die Auslassung von Verben: "um homem gordo, baixo, de passo molengão; samarra com gola de raposa ...".²⁹ In der ersten Auflage von 1953 lautete diese Stelle noch: "Era um homem gordo, baixo, de passo molengão; Vestia uma samarra ...".³⁰ Die Vermittlung durch den Autor wird abgeschwächt, die Unmittelbarkeit wird verstärkt, damit auch die Glaubwürdigkeit des Textes, seine Authentizität. Die Veränderungen ab der vierten Auflage zeigen, daß es sich um eine bewußte Technik handelt: Der Autor will sehen lassen, zeigen, nicht erzählen.

Im zweiten Kapitel befindet sich der Mann im Büro von Medeiros, des Direktors der Zeitschrift *Comarca*. Dort möchte er ein Selbstbekenntnis veröffentlichen lassen, in dem er sich mehrerer Vergehen beschuldigt, die er auf Betreiben seiner Frau begangen habe: Diebstähle auf dem Markt, am Ladentisch, bei der Entlohnung seiner Arbeiter, am Erbeil des Bruders, sogar an den Gütern der Kirche. Zum ersten Mal fällt sein Name: Álvaro. Der Leser erfährt nicht, wie er ins Büro gelangt ist. Dadurch wirkt seine Anwesenheit unmittelbar. Die Beschreibung des Büros erfolgt nun wie aus seiner Perspektive.

In der ersten Auflage hieß es dann: "Medeiros ofereceu um cadeirão ao visitante. O homem sentou-se, ...".³¹ In der aktuellen Version lautet die Stelle: "- Sente-se, faz favor. O visitante sentou-se, ...".³² Das ist direkter.

Nachdem Medeiros den Text Álvaros gelesen hat und dies aus der Außenperspektive geschildert wurde, erfolgt ein abrupter Wechsel in die Innenperspektive des Journalisten, angezeigt durch den Stil der indirekten Rede ("Mas não"³³).

Er betrachtet erneut den Besucher:

Havia qualquer coisa naquelas feições paradas que lhes dava um ar de estranha seriedade. Talvez os grandes olhos negros pouco ágeis, talvez a cinza das têmporas, a linha branda da boca, o beijo levemente caído. O certo é que esse ar impedia Medeiros de concluir no íntimo, decisivamente:

- E doido varrido.

28 Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*, Livraria Sá da Costa Lisboa, 23. Aufl. S. 1.

29 Ebd., S. 1.

30 Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*, Coimbra Editora (1. Aufl.) 1985, S. 7.

31 Ebd., S. 9.

32 Op. cit., S. 5.

33 Ebd., S. 6.

Contudo, seria difícil avaliar o caso de outro ângulo. Claro que Medeiros não tencionava imprimir a declaração, sem mais nem menos. A coisa tinha a sua gravidade, envolvia terceiros, ...³⁴

Diese Stelle aus der ersten Auflage wurde später umgeschrieben: Zuerst gibt ein Nominalsatz den Ton an, wie er in oraler Ausdrucksweise vorkommen könnte. Die umständliche verbale Beschreibung entfällt. Die Satzzeichen der direkten Rede verschwinden, mit ihnen der Erzähler. Punkte werden zu Strichpunkten, Kommata oder Doppelpunkten: Es entstehen der Ton und der Rhythmus eines inneren Bewußtseinsstroms. Der Vorgang erzählt sich selbst, die Erzählung wird mimetisch:

Feições, parada, sonolentas. Havia porém um ar de seriedade naqueles olhos pouco ágeis, na linha branda da boca, no beijo levemente caído, na cinza das têmporas, que impedia o jornalista de concluir no íntimo, decisivamente: é um imbecil; e contudo seria difícil avaliar o caso de outro ângulo; claro que não ia imprimir a declaração sem mais nem menos: a coisa tem a sua gravidade, envolve terceiros, ...³⁵

Die Absicht des Autors, nicht als Erzähler in Erscheinung zu treten, wird deutlich. Er erreicht dadurch zweierlei: Zum einen erlangt das Geschehen eine Unmittelbarkeit, wie sie eine Filmkamera erzeugen würde, zum anderen weckt er das Interesse des Lesers, über die nur partielle (da jeweils aus der subjektiven Perspektive der Auftretenden erfolgte) Wahrnehmung hinaus mehr zu erfahren, zu einem Gesamteindruck zu gelangen.

Im dritten Kapitel wird die Ankunft von Álvaros Frau geschildert. In der Parallelität zum ersten Kapitel werden die Gegensätze zwischen den Ehepartnern sichtbar: Er kam zu Fuß und allein, sein Weg war beschwerlich und ähnelte einer Flucht. Sie, Dona Maria dos Prazeres, kommt in der Kutsche, bequem und "a toda a brida", so wie es sich für eine reiche Dame aus adligem Hause geziemt. Álvaro wurde als schwerfällig und langsam beschrieben, Dona Maria hat es eilig, sie strahlt Selbstsicherheit und Entschiedenheit aus. Er ist "gordo, baixo"³⁶, sie "uma senhora pálida".³⁷ Er trägt die Kleidung eines Landmannes: schmutzige Stiefel, "chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; a camisa apertada, sem gravata".³⁸ Ihre Kleidung ist zwar ein wenig "antiquado"³⁹, doch sie hinterläßt einen vornehmen Eindruck. Kurz: auf der einen Seite steht der Bauer und Händler, auf der anderen Seite eine adlige Dame. Der Grundkonflikt des Romans deutet sich an.

Unter erzähltechnischen Gesichtspunkten ist die Beschreibung Dona Marias ebenfalls aufschlußreich. Hier die erste Fassung:

34 Op. cit., S. 11 f.

35 Op. cit., S. 8.

36 Op. cit., S. 1.

37 Op. cit., S. 13.

38 Op. cit., S. 1.

39 Op. cit., S. 15.

- É então o senhor quem dirige a *Comarca*?
- Eu próprio, minha senhora. João Medeiros, às ordens de Vossa Excelência. D. Maria dos Prazeres relanceava o olhar vagaroso pelo escritório e Medeiros aproveitou a deixa para um exame atento. Vestia ela de veludo escuro ...⁴⁰

Es folgt die ausführliche Beschreibung ihrer Kleidung und der Wirkung auf den Journalisten. Diese neutrale Beschreibung wird ab der vierten Auflage durch eine einfache Nachstellung von Medeiros' Antwort, durch für orale oder familiäre Ausdrucksweise typische syntaktische Verkürzungen und die schon genannten Änderungen in der Zeichensetzung stärker in eine subjektive Beobachtung und die sie begleitenden Gedanken des Journalisten verwandelt:

- É então o senhor quem dirige a *Comarca*?
- Examinava os móveis pobres do escritório. Continuava a sorrir. O vestido de veludo escuro ...⁴¹

Die Betrachtung des Journalisten mündet in folgenden Gedankengang:

Todavia qualquer coisa naquela mulher esplêndida gelava o jornalista: o franzir irónico da boca, a avidez do olhar, o tom escarninho da voz velada?; não sabia ao certo e avaliava-a com prudência: uma mulher de mão cheia, sim senhor, mas dura de roer.

E em voz alta, um pouco mais sereno:

- João Medeiros, às ordens de V. Excia.⁴¹

Der Leser wurde zum intimen Zeugen der Betrachtungen des Journalisten. Die Romanfigur Medeiros enthält so einen suggestiven, da durch keinen "objektiven" Erzähler vermittelten Wirklichkeitsgehalt.

In den folgenden Kapiteln begleitet der Leser das Ehepaar auf der Heimfahrt. Er nimmt teil am Bewußtseinsstrom Dona Marias, der nur hin und wieder kurz unterbrochen wird durch die Perspektive ihres Mannes oder die des Kutschers. Wie das Wasser einer Quelle fließen ihre Erinnerungen in der erlebten Rede: In Andeutungen ("uma moeda de oiro"⁴², "aquele pedaço de pedra doirada"⁴³, "o homem de oiro"⁴⁴) werden ihre unterdrückten Begierden gegenüber dem Kutscher verraten, der sexuelle und gefühlsmäßige Aspekt des Ehekonflikts wird spürbar. Seine tiefere Ursache, die in der Vergangenheit gründet, wird direkt benannt:

quando ela fez dezoito anos, o pai fidalgo ... negociou o casamento da filha com os Silvestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro ...; assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia.⁴⁵

40 Op. cit., S. 19 f.

41 Op. cit., S. 15 f.

42 Op. cit., S. 19.

43 Op. cit., S. 22.

44 Op. cit., S. 20.

45 Op. cit., S. 21.

Der gesellschaftliche Niedergang des Adels zwingt ihn zur Verbindung mit dem aufstrebenden Bürgertum.

Innerhalb Dona Marias Gedankenstroms werden Gespräche als solche wörtlich wiedergegeben. Es fehlen allerdings die Anführungszeichen, wie überhaupt die Zeichensetzung weniger syntaktischen Regeln als vielmehr dem Rhythmus der Gedanken in ihrer flüssigen Leichtigkeit oder assoziativen Sprunghaftigkeit folgt. Der Erzähler tritt hinter den Romanfiguren zurück, die ihre Geschichte selber erzählen. Er läßt sie wie ein Regisseur auf die Bühne treten, verteilt die Rollen, erteilt ihnen das Wort, um es nicht selber ergreifen zu müssen. Der Leser hört ihnen zu, sieht, was sie tun, wird Zeuge ihrer geheimsten Gedanken und Empfindungen. Aus Figuren werden so Charaktere, authentische, aber auch widersprüchliche: Als Dona Maria ihre Aggressionen an der Stute ausläßt, wird der bisher von ihr vermittelte Eindruck erschüttert. Der Leser wird allein durch die Technik des Romans von einer voreiligen, selbstsicheren Einschätzung der Person abgehalten, ihre Ambiguität bleibt erhalten, und damit die Spannung.

Die Kapitel VII bis X schildern den Verlauf einer Abendgesellschaft mit Gästen im Hause Silvestre. Anwesend sind der Pfarrer mit seiner Schwester, der Arzt Dr. Neto und die Lehrerin D. Claudia, alles Dorfnotablen. Während die Einrichtung des Salons und die um Banalitäten kreisende Konversation bürgerliche Anständigkeit und Ordnung vermitteln, erfährt der Leser als Zeuge des Innenlebens der Personen von ihren brodelnden Leidenschaften, von der Fragwürdigkeit ihrer Respektabilität und der äußeren Fassade: Durch den Bewußtseinsstrom Dona Marias erfährt er z.B. von den obszönen Gerüchten über das Verhältnis Pater Abels mit seiner Schwester. Álvaro versinkt während der Unterhaltungen immer tiefer in sein Innenleben und kippt unaufhörlich Brandy in sich hinein.

Der Autor verfährt auf mehreren Ebenen: Beschreibung von Äußerlichkeiten, Wiedergabe der Unterhaltung und Nachvollzug innerer Gedanken. Er wechselt ständig die Perspektive: von Äußerlichkeiten ins Innenleben, von der Gegenwart in die Vergangenheit, von Álvaros Standpunkt zu dem Dona Marias, vom unbeteiligten Erzählerstandpunkt zu dem einer Person, von der direkten Rede (die als Teil eines Gedankenstroms nicht durch besondere Satzzeichen gekennzeichnet wird) zur erlebten Rede, in der die Subjektivität durch typische Merkmale oraler Ausdrucksweise wie Bildhaftigkeit und rudimentäre Syntax hervorgehoben wird. In der Gegenüberstellung von inneren Konflikten, die zur Entladung drängen, und dem äußerlich gewahrten Rahmen offenbart sich die Heuchelei und Brüchigkeit dieser Gesellschaft. Álvaro bestärkt durch seine Nichtbeteiligung an den Gesprächen und seine innere Distanz die gereizte Spannung, wirkt wie ein potentieller Störenfried und Unruhefaktor. Die Künstlichkeit der Atmosphäre zeigt sich auch an dem bei allen Beteiligten vorhandenen Bedürfnis, vor der Realität in ein symbolisches Universum zu flüchten: Für den Priester nehmen religiöse Tonstatuen die Bedeutung von Reliquien an; Dona Claudia, die den Arzt Dr. Neto begleitet, der später die Welt der Bienen philosophisch betrachtet, flieht die Natur, die anderen, das Leben überhaupt:

temia a natureza, a chuva, o sol, o mar, o vento, ignorava as flores, que interrompem dos estrumes e a própria vida humana, as relações sociais, os pequenos equívocos da convivência, as conversas mais acaloradas, assustavam-na.⁴⁶

Sie widmet sich einem friedlichen und künstlichen Universum, dem der Feuilletons und der "girassóis imaginários".⁴⁷

Für Dona Maria war die Erinnerung an die demütigende Hochzeit mit dem Verlust von Reichtümern, den Symbolen eines verlorenen goldenen Zeitalters verknüpft:

A ruína entrou na casa de Alva: dinheiro, terras, móveis, levados pela voragem; lustres arrancados dos tectos ...; velhas arcas de madeira olorosa e pesadas de belos linhos, reporteiros, cadeirinhas graciosas forradas a damasco, armários de talha, guarda-loiças de cristais finíssimos, ...; venderam-se espingardas de caça, galgos, cavalos, traquitanas, relíquias de nebulosos tempos como aquele punhal antigo cravejado de diamantes.⁴⁸

Der symbolische Wert dieser Dinge ist für Álvaro und seine Familie ohne Belang. Als der Vater Álvaros von den Alvas einen alten Helm zum Geschenk erhielt, urteilte er: "Como material, não é lá grande coisa."⁴⁹ Deutlicher kann der Klassenunterschied zwischen dekadentem Adel und aufsteigendem Händlertum kaum veranschaulicht werden. João Camilo dos Santos interpretiert die historische Dimension des Ehekonflikts:

Avec *Uma Abelha na Chuva* Carlos de Oliveira semble avoir voulu démontrer que l'alliance entre la noblesse ruinée et la bourgeoisie montante était anti-naturelle et ne pouvait jamais devenir une vraie alliance, parce que les deux classes, ayant des origines différentes, ne pouvaient pas publier tout ce que les distinguait et continuait de se combattre. Le cas des Silvestre peut cependant être envisagé comme l'exception qui permet de mieux montrer le processus d'adaptation des deux classes à cette nouvelle situation. En racontant l'histoire d'Álvaro et de D. Maria dos Prazeres, Carlos de Oliveira a, en tout cas, analysé le problème au niveau des existences individuelles, dépassant ainsi la vision plus abstraite de l'historien.⁵⁰

Während der Abendgesellschaft zeigt sich die Neigung, die seelischen, sexuellen und gesellschaftlichen Konflikte zu verdrängen, der geladenen Spannung auszuweichen, sei es durch die Flucht in eine künstliche Welt der Symbole, sei es durch die Versuche, eine verklarte Vergangenheit wiederzubeleben. Álvaro scheint als einziger zum Handeln bereit. Sein Haß und Zerstörungswille wenden sich gegen die von Dona Maria wie Reliquien verehrten Gegenstände. Doch seine Frau, die ihn alle Überheblichkeit des Adels gegenüber dem Bürger spüren läßt, beherrscht die Situation, errichtet eine Mauer zwischen sich und ihm. Álvaro, der sie liebte und immer

46 Op. cit., S. 51.

47 Op. cit., S. 52.

48 Op. cit., S. 20 f.

49 Op. cit., S. 42.

50 João Camilo dos Santos, a.a.O., S. 695.

noch liebt, ist zu schwach und unfähig, über seinen Schatten zu springen. Der Verachtung und dem Ekel auf Dona Marias Seite entsprechen moralisches Elend, Impotenz- und Minderwertigkeitsgefühle auf seiner Seite. So stößt er immer wieder an seine Grenzen. Alles, was wir bislang durch die verschiedenen Erzähltechniken aus unterschiedlichen Perspektiven über ihn erfahren haben, verstärkt den einmal gewonnenen Eindruck: Álvaro ändert sich nicht, er überrascht nicht, er ist aus einem Stück - ein sozialer Typus. Seine Betrachtungen werden zu Alpträumen, diese zu Todesängsten. Dahinter steht die Angst, Besitztümer und Ländereien zu verlieren. Die Angst vor der Hölle ist Teil einer abergläubischen, volkstümlichen Religiosität. Beides verrät seine Herkunft. Der soziale Determinismus kehrt sich in eine individuelle Ausweglosigkeit.

In den folgenden Kapiteln (XI und XII) ist der Alkohol Triebkraft der Gemütszustände Álvaros: Der Brief seines Bruders, der seine Rückkehr aus den Kolonien ankündigt, weckt in ihm Schuldgefühle. Sein Sündenfall ist ökonomischer Natur: Er hatte sich auf Kosten anderer bereichert. Christliche Religion und liberalistischer Verhaltenskodex geraten in Widerspruch,

porque muito da fereza que o empedernia, da ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela.⁵¹

Nach der Lektüre des Briefes beugt er sich aus dem Fenster, um zu erbrechen. Als ihn ein leichter Sprühregen trifft, wird er kurzfristig von Bildern seiner Kindheit voll ländlicher Idylle und Unschuld ergriffen. (Den Erinnerungen an bäuerliche Einfachheit bei Álvaro standen nostalgische Träume von verlorener Pracht in den Kindheitserinnerungen Dona Marias gegenüber: auch hier wieder eindeutige Klassenzuweisungen.) Die Bilder von Jugend und Reinheit stürzen ihn jedoch in umso größere Panik: Er sieht nun überall den Tod bei seinem zerstörerischen Werk. Der Mechanismus seiner Rache zeichnet sich ab: Am Anfang seiner Misere stehen die frustrierte Ehe und die Beherrschung durch seine Frau, die ihn unaufhörlich demütigt. Als er durch eine Art öffentliche Beichte, die ihn reinwaschen und seine Frau bloßstellen soll, eine Veränderung herbeizuführen sucht, scheitert er kläglich. Seine anlässlich der Abendgesellschaft angestellten Betrachtungen über das Adelsgeschlecht seiner Frau enden in Todes- und Höllenangst. Als er seine Jugend nacherlebt, entdeckt er umso eindringlicher die Zeichen des Verfalls und die überall wirkenden Zerstörungskräfte. Warum sollte er nicht teilnehmen an dieser Bewegung der Zerstörung, in der sich doch das Gesetz des Lebens offenbart? Es fehlt nur noch ein Anlaß und ein Sündenbock, denn "entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela."⁵¹

Obwohl Álvaro in den genannten Kapiteln nie namentlich genannt wird, vermitteln und imitieren Sprache und Rhythmus eindeutig seine Seh- und Denkweise: Kurze Sätze, oft ohne Verben, in denen Gedanken, Gefühle und Gesten sich ohne Zeitverlust aneinanderreihen, werden von Strichpunkten getrennt und zugleich verknüpft. In Álvaros Zustand zerfließt alles, er wird zum puren Bewußtsein ohne Willen oder Körperlichkeit, zu einem Raum, in dem für kurze Zeit alles Aufnahme fin-

51 Op. cit., S. 110 f.

det. Der Leser nimmt unmittelbar an der Entstehung und dem Auftauchen von Gefühlen, Wahrnehmungen usw. teil. Die verwendeten Bilder ("cabaça de vinagre despejada", "onda incerta de enjoo", "a cinza da morrinha" u.a.,⁵²) tauchen das Geschehen zusätzlich in eine Atmosphäre poetischer Unwirklichkeit, die dem (betrunkenen) Zustand Álvaro's entspricht. Der Autor bedarf keiner psychologischen Analysen, er läßt den Leser von innen her das psychologische Geschehen teilnehmend nachvollziehen.

In Kapitel XIII erfolgt endlich die direkte Konfrontation zwischen den Ehepartnern:

O pior foi dar de caras com ela. Teve outro arrepio e continuou a bater os dentes. Pareceu-lhe que nunca a mulher o fitara com tamanha frieza, pareceu-lhe até que não era ela quem se aproximava deslizando suavemente pelo tapete. Alta, quase aérea. Levou a mão à cabeça dorida e fechou os olhos: talvez que a morte a tenha já colhido, a morte é a fraqueza de tudo, do orgulho, da vaidade, quem ali vem mal tocando no chão como um fantasma talvez não seja mais que a alma dela, condenada. De pálpebras fechadas, entreviu de novo o fogo do serão, o perpétuo terror.⁵³

Die Szene erhält ihre Dichte durch die metaphorische Verwendung von ursprünglich konkreten Begriffen. Die körperliche Kälte erhält einen tieferen Sinn, es ist die Kälte der Einsamkeit und des Liebesentzugs, die in die Vorstellung von Tod, Hölle, Feuer umschlägt. Dadurch übersteigt die Erzählung die Ereignisse, gibt ihnen eine existentiellere und geistige Dimension.

Auch in der direkten Auseinandersetzung mit seiner Frau wirkt Álvaro lächerlich und ungeschickt. Von einer Fehlleistung zur nächsten tappend, immer am Rande des Abgrundes, muß es ihn geradezu nach Genugtuung, nach einer Entladung verlangen: In Kapitel XV wird er Zeuge einer Liebesszene zwischen Jacinto, dem Kutscher, und Clara, der Tochter von mestre Antônio. Die beiden befinden sich in einem Heuschuppen, umgeben von Kühen, Hühnern und Eseln, in extremer Armut und Erwartung eines Kindes - die klassische Krippenszene. Statt der Erfüllung seines Wunsches nach Reinheit und Frische, die ihm der neue Tag bringen sollte, wird Álvaro durch die Bemerkungen Jacintos über seine Impotenz und die Begehrlichkeit seiner Frau erneut zutiefst beleidigt und erniedrigt. Er denunziert das Liebespaar beim Vater des Mädchens, der seine Tochter (wie einst Dona Marias Vater) in einer vorteilhaften Ehe sehen will. Um den unerwünschten Buhler auszuschalten, ist ihm jedes Mittel recht: Er dingt seinen Lehrling Marcelo zum Mörder und täuscht ihn doppelt, indem er ihm Clara zur Frau verspricht und ihn über die Ungeheuerlichkeit des Verbrechens im unklaren läßt. Der blinde mestre Antônio und der aus Leidenschaft zu Clara geblendete Marcelo werden zu Werkzeugen des Schicksals gegen Clara ("Reine") und Jacinto, der den Namen einer Blume trägt.⁵⁴

52 Op. cit., S. 67 f.

53 Op. cit., S. 71 f.

54 Auch die Namen der anderen Personen sind symbolträchtig: Silvestre ("Wäldler") erinnert an Álvaro's ländliche Herkunft, Medeiros evoziert die Vorstellung von medo ("Ängstlichkeit"), Dona Maria dos Prazeres hat wirkliche Freuden nur in der Phantasie. Ironisch können die Namen Dona Violanta und Padre Abel verstanden werden.

Kapitel XXII bis XXV zeigen sie bei ihrem Verbrechen. Der Regen, der den Ton des ganzen Romans angibt, steigert sich zum Unwetter. Donner, Blitz und Sturm geben der Mordszene eine apokalyptische Stimmung. Die Absurdität des Geschehens wird durch häufige Anspielungen auf die Blindheit des Meisters und die Verblendung seines Lehrlings unterstrichen. Die Angst des letzteren steigert sich soweit, daß er (wie schon vorher Álvaro) überall den "Dämon" sieht. Dieser tritt schließlich leibhaftig auf⁵⁵:

Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?; ...⁵⁶

Der "Dämon" scheint die Menschen zu leiten, ihnen zu befehlen und sie zu verführen. Diese sind nur beschränkt Herren ihres Willens, sie handeln wie blind nach seinen Eingebungen: Geld oder Liebe. Für ihre Leidenschaften tragen sie keine Verantwortung. Eine unbekannte Macht determiniert ihre Handlungen. Die Vergleiche Dr. Netos mit der sozialen Organisation der Bienen, in der das einzelne Glied dem Gemeinschaftsinteresse untergeordnet ist und geopfert wird, sobald der Instinkt der Art, gleichsam eine höhere geheime Macht, dies erfordert, finden ihre Bestätigung.

Dem Mord an Jacinto hat Carlos de Oliveira vier ganze Kapitel gewidmet. Dies gibt der Episode einen besonderen Stellenwert: Die Aufmerksamkeit des Lesers wird wie in einem Kriminalroman ganz auf den Ablauf des spannenden Geschehens gelenkt. In ihm wird das ganze Romangeschehen variiert, verdichtet wieder aufgenommen und sinnhaft gedeutet. Jacinto und Clara, Dona Maria und Álvaro, Marcelo und Meister Antônio sind Opfer einer Verkettung von Ereignissen und Umständen, gegen die sie machtlos sind. Clara und Jacinto, die die Jugend und eine freiere Zukunft verkörpern, werden der herrschenden Ordnung geopfert; ihr Schicksal ist nur die tragischere Version des Schicksals der anderen. Auf Dona Maria und Álvaro lastet die Erbsünde der Interessenheirat. Die Mordszene schließlich erinnert an die Atmosphäre klassischer griechischer Tragödien.

Nach dem Bekanntwerden des Mordes verfällt Álvaro wieder in seine Grübeleien: "E voltava ao princípio. O lento resmoer do medo, do remorso, etc.: figuras dum xadrez sem fim."⁵⁷ Er bleibt teilnahmslos gegenüber dem Schicksal des Getöteten und dem Schmerz Claras, die sich später in den Brunnen stürzen wird. Nur die Möglichkeit, daß er zur Verantwortung gezogen werden könnte, peinigt ihn.

Als eine aufgebrachte Menschenmenge Genugtuung fordert, wird sie von Dona Maria entschieden fortgewiesen. Im Gespräch der Notabeln wird das Volk wegen seines ungebührlichen Verhaltens gerügt, über Ávaros Schuld fällt kein Wort. Der Zirkel schließt sich wieder in seiner sterilen Monotonie und Klassensolidarität. Indem der Autor in diesen Kapiteln (XXXI bis XXXIV) häufig zum Mittel der Ironie greift, legt er Zeugnis ab von seiner Distanz gegenüber einer moralisch erstarrten Gesellschaft. Dr. Neto, der einen Rest gesunden Menschenverstandes und eine kritische Sehweise bewahrt hat, äußert sich: "Calcule que, de conjectura em conjectura,

55 João Camilo dos Santos widmet dem Nachweis, daß es sich nur um den Auftritt des "Dämons" in persona handeln kann, eine ausführliche Analyse: Op. cit., S. 29 f. und S. 396-398.

56 Op. cit., S. 128 f.

57 Op. cit., S. 144.

estou quase a admitir que a morte do Jacinto é tão importante como as janelas estilhaçadas."⁵⁸ Er erhält eine kaltblütige Antwort, die durch den Widerspruch zwischen äußerem Verhalten und inneren Beweggründen Dona Maria ironisch entlarvt: "Tanta filosofia por causa dum cocheiro, doutor."⁵⁹

Am Ende des Romans noch zweimal die Metapher der Bienen: Dr. Neto macht sich Vorwürfe:

Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colmeia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia.⁶⁰

Der Tod einer Biene im Regen beschließt den Roman und erinnert an Clara, die sich zu Tode gestürzt hat:

A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bátega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas.⁶¹

Inhaltlich verläuft die Intrige von *Uma Abelha na Chuva* auf mehreren Ebenen:

- die Ereignisse selber;
- das Innenleben der Personen;
- die Geschichte, die von Ferne das Romangeschehen und die Personen steuert;
- das menschliche Schicksal überhaupt, d.h. grundsätzliche Fragen menschlicher Existenz, die "conditio humana".

Die Ebenen werden verknüpft durch die Erzähltechnik des Autors, der insbesondere in den Bewußtseinsströmen der Personen das Vergangene im Gegenwärtigen fortwirken, unterschiedliche Inhalte gleichzeitig in der schwebenden, oft formlosen inneren Erfahrung zum Ausdruck gelangen läßt. Der Leser nimmt als Zeuge teil am Innenleben der Personen. Sie sind es, die reden, handeln, denken, sehen und empfinden, nicht der Autor. Ellipsen von Namen, Personalpronomina, Verben und Anführungszeichen schwächen seine Anwesenheit weiter ab, erhöhen die Unmittelbarkeit, bewirken eine Abfolge von Szenen statt der linearen Erzählweise eines allwissenden Autors. Immer wieder aber bindet Carlos de Oliveira die Personen zurück an die Intrige, nirgends läßt er sie wirklich frei. Trotz der Relativität von Raum- und Zeitbegriffen im Bewußtseinsstrom (innerer Monolog oder erlebte Rede) gleitet er nicht ins Chaos ab, sondern gibt den Personen stets Klarheit und Kohärenz. Durch eine bewußte, fast lakonische Verknappung erreicht der Roman eine poetische In-

58 Op. cit., S. 170.

59 Op. cit., S. 171.

60 Op. cit., S. 177 f.

61 Op. cit., S. 180. Zur Symbolik der Bienen vgl. Carlos Reis: "Introdução à leitura de *Uma Abelha na Chuva*", Coimbra 1980, S. 97 f:

"Desde sempre que, nos mais distantes e diversificados sistemas culturais, a *abelha* constitui uma entidade mítico-simbólica francamente valorizada. Integrando uma organização social que parece não ter igual no reino animal, a abelha surge, por isso mesmo, ligada aos sentidos da perfeição e da sabedoria naturais."

intensität, die noch verstärkt wird durch die Verwendung wiederkehrender Symbole und eine elementare Bilder- und Metaphernsprache. Schon die Beschreibung körperlicher Eigenschaften, der Kleidung, der Salonmöbel haben symbolischen Wert: Sie typisieren die Personen, heben ihre soziale Herkunft hervor und deuten den sexuellen Konflikt zwischen den Partnern an.

Überall in den Romanen eingewebt sind die Symbole von Wasser und Feuer: Die Quelle, deren Wasser sich im Laufe der Zeit trübt und in Aufruhr gerät, steht für den Erinnerungsstrom Dona Marias. Der Regen durchzieht das Buch von Anfang bis Ende und gibt ihm die vorherrschende Atmosphäre. Die sich dramatisch zuspitzende Handlung geht dann auch einher mit einem Crescendo der Elemente: Gewitter und Orkan umgeben die Mordszene. Jacinto endet im Meer, Clara stürzt sich in einen Brunnen. Morgendlicher Sprühregen erweckt Jugenderinnerungen bei Álvaro. Das Wasser ist Symbol der Zerstörung und des Todes, aber auch der Erneuerung und Reinheit. Daneben tritt das Feuer⁶²: Die Höllenangst Álvaro ist mit der Vorstellung von Feuer, Flammen und Schwefel verknüpft. Für Dona Maria dagegen steht das Feuer auch für Sexualität und Leben: Der Schwager Leopoldino, den sie insgeheim begehrt, wird mit Hitze assoziiert, der Kutscher mit Gold, der Farbe des Feuers.

In der Symbolik zeichnet sich erneut der Gegensatz zwischen den Ehepartnern ab: Ist sie vom Feuer (Schwager, Kutscher) eher angezogen, vom Wasser (Untergang des Hauses Alva) eher abgestoßen, so fürchtet Álvaro das Feuer (Hölle) und identifiziert mit dem Wasser eine unschuldige Jugend. Der Kampf Feuer-Wasser, Licht-Schatten, Gut-Böse, Leben-Tod ist allgegenwärtig in der Symbolik. Im Gewitter vereinigen sich Feuer und Wasser im Aufruhr von Leben und Tod, Erneuerung und Zerstörung. Dasselbe gilt für den Alkohol, der als Stimulanz und Katalysator für die verschiedenen Stadien der Seelenstimmung Ávaros wirkt: Der Euphorie folgt Todespanik, dem Optimismus Pessimismus, dem Stolz Demut, die Nervosität wechselt mit Schläfrigkeit. Die durch den Alkohol bewirkte Illusion der Veränderung endet schließlich in halluzinatorischen Alpträumen. Der Kampf der Elemente findet innerlich statt und erzeugt eine noch demütigende Ohnmacht.

Der Autor unterlegt die Gedanken der Personen mit seinen symbolischen Mitteln, seine Absichten verschwinden gleichsam im Text. Zahlreich sind Vergleiche, Metaphern, Metonymien und Synecdochen.

Vergleiche wie "como teimar com a cabeça numa aresta de granito"⁶³ und "parecia uma moeda de ouro"⁶⁴ verstärken die Visualität, intensivieren den Sinn und erweitern die beschriebene Realität um eine äußerlich verborgene Dimension (die Ohnmacht Álvaro, die Besessenheit Dona Marias). Fehlen die Vergleichsanzeiger (como, parece), handelt es sich um Metaphern: "lavrava o incêndio dentro dela"⁶⁵,

62 Gaston Bachelard: *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard 1969, S. 35:

"Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà."

63 Op. cit., S. 8.

64 Op. cit., S. 19.

65 Op. cit., S. 34 f.

"a lareira morria num montão de cinza".⁶⁶ Oft sind Metaphern auch Ausdruck volkstümlicher Schlichtheit und unterstreichen das ländliche Umfeld: "lançada a semente a seara vai crescendo"⁶⁷, "fora-se o bicho, fora-se a peçonha".⁶⁸

Metonymien (Benennungsverschiebungen außerhalb des Begriffsinhalts) und Synecdochen (Über- oder Unterschreitungen der Grenzen eines Begriffsinhaltes) ermöglichen dem Erzählstrom, von einer Realität zur anderen fortzuschreiten: "re-temperavam o brasão no suor da boa burguesia".⁶⁹ In einer ausführlichen Analyse verfolgt João Camilo dos Santos die Bewegung des Erzählstroms über Metonymien und Synecdochen und kommt u.a zu dem Schluß:

Telle qu'elle est décrite ici, D. Maria dos Prazeres est bien un personnage 'morcélé' par des synecdoques qui isolent ses qualités, ses réactions, ses états. ... Tous les événements et tous les aspects de l'action à l'intérieur de ces événements majeurs du récit entrent en rapport les uns avec les autres par synecdoque.⁷⁰

Neben der textkonstituierenden und -vorantreibenden Funktion lenken Metonymien und Synecdochen die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt oder eine wesentliche Eigenschaft der geschilderten Realität. Dadurch, wie auch durch Vergleiche, Metaphern und Symbole, können komplexere Wirklichkeiten deutlich gemacht werden, kann hinter dem wirklichen Sinn die übertragene Bedeutung aufleuchten, hinter dem beschriebenen Geschehen sein tieferer Sinn. Die symbolischen Mittel Carlos de Oliveiras schaffen eine poetische Stimmung, da sie das Konkrete auffüllen mit einer anderen, vagen und geheimnisvollen Wirklichkeit. Der Realismus der Personen dient zur Stütze eines umfassenderen Symbolismus. Damit erfüllt Carlos de Oliveira weitgehend die ästhetischen Forderungen der oben genannten Autoren um *Presença*: poetische und symbolische Sprache, Vorrang der Subjektivität und des Innenlebens vor der objektiven Darstellung der Außenwelt, Vorrang der künstlerischen Form vor dem (leserbezogenen) Inhalt. In der Kohärenz der Symbolik und in der bewußten stilistischen Verknappung aber bleibt Carlos de Oliveira Neorealist.

Die in den späteren Auflagen von *Uma Abelha na Chuva* vorgenommenen Veränderungen zeigen seine Sorge, die oft vergrößernden didaktischen Absichten des Neorealismus, der häufig ideologischer Schwarzweißmalerei und "holzschnittartiger Gesellschaftstheorien"⁷¹ bezichtigt wird, abzuschwächen: In der ersten Auflage

66 Op. cit., S. 77.

67 Op. cit., S. 29.

68 Op. cit., S. 143.

69 Op. cit., S. 23.

70 João Camilo dos Santos, a.a.O. S. 501.

71 *Süddeutsche Zeitung* vom 6./7. August 1988. In dem von André Fischer verfaßten Artikel "Portugiesisches Melodram" zeigt der Autor allerdings wenig Sinn für ernstzunehmende Literaturkritik: stilistisch bewege sich der Roman auf der "Heftenebene", Oliveira "sage zu viel und zeige zu wenig" (!), "das Durcheinander der Erzählstimmen" (!) sei nicht motiviert. Mehr noch als über den auch heute noch schwierigen Stand der portugiesischen Literatur hierzulande zeigt der Artikel in seiner unverantwortlichen Oberflächlichkeit, wie Unsicherheiten und Unkenntnis allzu gern in Überheblichkeiten der portugiesischen Literatur gegenüber umschlagen. Erfreuliche Gegenbeispiele liefern

führt Clara noch einen Volksaufstand gegen die Silvestres nach dem Mord an Jacinto. Ab der vierten Auflage entfallen diese melodramatischen Szenen mit dem allzu didaktischen Aufruf zur Rebellion. Volkstümliche Redewendungen, die wegen ihrer Häufung in der ersten Auflage ins Karikaturistische abzugleiten drohten, wurden abgemildert oder weggelassen.⁷² Einzelne Details bei der Personenbeschreibung, die zusätzlich ihren sozialen Status unterstrichen, wurden ebenfalls nicht wiederaufgenommen. Exakte Zeitangaben ("há trinta anos atrás, na casa de Alva, começara a ruína" u.a.) wurden entfernt. Von Interesse ist die innere, gelebte Zeit, nicht die äußere, meßbare. Die Ellipsen und Veränderungen bei der Zeichensetzung wurden schon erwähnt. Die didaktischen Absichten des Autors verbergen sich hinter der mimetischen Darstellung. Dadurch ergibt sich mehr Direktheit und Suggestivität, mehr Dichte und Erzählgeschwindigkeit. Es erhöhen sich allerdings auch die Anforderungen an den Leser, denn nun ist er es, der verstehen und interpretieren muß, statt des kommentierenden Autors. Carlos de Oliveira, von dem Zeitgenossen übereinstimmend berichten, daß er ein sehr schweigsamer Mensch war, wußte, daß häufig das wichtiger ist, was man nicht schreibt, als das, was man schreibt. Was bei deutschen Rezensenten oft auf Unverständnis stößt, ist und war dem portugiesischen Leser selbstverständlich: Der Autor hatte ein eminent politisches Buch geschrieben, ein "Kultbuch"⁷³, obwohl darin mit keinem Wort von Politik die Rede ist und Privates ohne faßbares Zeitkolorit⁷⁴ dominiert:

Und doch liegt über der Geschichte eine Atmosphäre von Stillstand und Depression, die ohne die Friedhofsruhe der Salazar-Diktatur nicht begreiflich wäre. Das Überzeugende an Oliveiras Roman besteht gerade in diesem Arrangement: den Zeitbezug auf eine Weise in der Erzählung verankert zu haben, die weder Figuren noch Begebenheiten zu austauschbaren Chiffren beklemmender Unfreiheit macht.⁷⁵

1978, fünfundzwanzig Jahre nach *Uma Abelha na Chuva* erschien *Finisterra* (Weltende) mit dem Untertitel *paisagem e povoamento* (Landschaft und Bevölkerung). Szenen, Landschaften und Personen erscheinen wie eine Folge von 'déjà vu' aus anderen Romanen. Doch weder Personen noch Orte tragen Namen. Es sind 'a criança', 'a mãe', 'o pai', 'o amigo da família' u.a. Thema des Romans ist eine unzusammenhängende, doch minutiöse Nachforschung über die Vergangenheit und den

allerdings die Rezensionen von Jens Jessen in der *FAZ* vom 8.9.1988, Wolfgang Eitel in der *Baseler Zeitung* vom 10.8.1988, Peter Körte in der *Frankfurter Rundschau* vom 28.6.1988, Albert von Brunn in *Orientierung* vom 15.5.1988 und Hugo Loetscher in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7./8.1.1989 anlässlich der deutschen Erstausgabe von *Uma Abelha na Chuva* (Eine Biene im Regen) im Beck & Glöckler Verlag Freiburg März 1988.

- 72 João Camilo do Santos, a.a.O., S. 518, führt zahlreiche Beispiele an.
- 73 Maria Leonor da Costa in *Listen, Zeitschrift für Leserinnen und Leser*, Sommer 1988, Heft 12, S. 34.
- 74 Einziger Roman mit genaueren Anhaltspunkten für eine zeitliche Einordnung ist *Pequenos Burgueses*: der Zweite Weltkrieg, Hitler, die Gestapo und ihr portugiesisches Ziehkind, die PIDE, werden erwähnt.
- 75 Peter Körte: "Beeindruckender Auftakt" in *Frankfurter Rundschau* vom 28.6.1988.

Ruin einer Familie und einer Gegend. Es handelt sich um den Versuch einer Annäherung an die Wirklichkeit und ihrer Rekonstruktion, deren Ausgangspunkte ein altes Photo, ein Holzstich, eine Kinderskizze und vergilbte Familienaufzeichnungen sind. Durch die Hinfälligkeit des Materials und die Verformungen eines schwachen Erinnerungsvermögens des Betrachters entsteht aus der erinnerten Vergangenheit eine geheimnisvolle, fantastische Wirklichkeit, in der die existentielle Tragik und Hinfälligkeit des menschlichen Schicksals deutlich werden. Im Mittelpunkt steht die Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten, nach dem Sinn der Existenz auf dem Hintergrund der Schwierigkeiten, die Wirklichkeit zu erfassen. Die Personen vermögen zwar über eine strenge Wissenschaft zu Erkenntnissen zu gelangen, nie jedoch die Realität in ihrer ganzen Tiefe und Vollständigkeit zu verstehen. Deshalb müssen sie Zuflucht zu den Erfahrungen des Traumes und der Vorstellungskraft nehmen, wodurch sie zumindest eine Nähe zur verborgenen Ordnung des Universums erreichen: "Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido."⁷⁶ Dies klingt wie eine philosophische Untermauerung der mimetischen, den Standpunkt der Personen einnehmenden Erzähltechnik, in der sich die Relativität aller Wahrnehmung und Erkenntnis ausdrückt. Die Prinzipien der modernen Kunst sind auch die Prinzipien des Schriftstellers Carlos de Oliveira.

Der erkenntnistheoretischen Einsicht entspricht die Technik des Romans: Er erzählt keine chronologische Geschichte, sondern bleibt fragmentarisch und vage. Die Subjektivität der Personen mit allen zeitlichen und visuellen Verschiebungen, den unmerklichen Übergängen von Raum und Realität, verdichtet sich zu einer eher lyrischen als erzählerischen Atmosphäre wie in einem Stummfilm.

Obwohl auch in diesem Roman die marxistischen Grundsätze des Autors (in der Erörterung des Privateigentums und der moralischen und rechtlichen Probleme in seinem Umfeld) durchscheinen, liegt der Schwerpunkt doch in der Feststellung einer universellen Einsamkeit des Menschen der Gegenwart. 'A criança', 'o homem' sind Chiffren, die weit über einen sozialbedingten Determinismus hinausreichen:

Finisterra ne décrit plus les luttes quotidiennes pour le pouvoir économique ou politique ni les péripéties de la lutte pour l'existence, préférant évoquer ces réalités discrètement, presque en filigrane, pour s'attacher davantage à montrer à quel point il est difficile de connaître (et de reproduire artistiquement ou par des moyens scientifiques) la réalité.⁷⁷

Zwar sind der Niedergang einer Familie und die Schicksalsschläge der Personen wie in den anderen Romanen an wirtschaftliche Entwicklungen geknüpft, aber "l'accent est maintenant mis sur la fugacité des existences humaines et sur la fragilité de notre condition."⁷⁸ Diese Tendenz deutete sich schon in *Uma Abelha na Chuva* an.⁷⁹

76 Carlos de Oliveira: *Finisterra, paisagem e povoamento*, Livraria Sá da Costa Lisboa 5. Auflage 1984, S. 31.

77 João Camilo dos Santos, a.a.O. S. 676.

78 Ebd.

79 "Namentlich das unaufhörliche Ostinato von Vanitas-Motiven, von Vergeblichkeit, Tod und Zerstörung, entfaltet eine Suggestivität, die das Schwarzweiß des ideologischen

In *Finisterra* löst sich nicht nur der Begriff des Individuums und der Gesellschaft auf, sondern in der Abschwächung der Intrige und der Skepsis gegenüber der Wirklichkeitsabbildung wird das "Wirkliche" in einen solchen lyrischen Nebel getaucht und derart bruchstückhaft vorgeführt, daß der Begriff des Realismus (und des Romans) selber in Frage gestellt wird.⁸⁰

Carlos de Oliveira ist sich trotz aller Veränderungen und Akzentverschiebungen sowohl in seinen inhaltlichen als auch in seinen ästhetischen Prinzipien treu geblieben: In der Darstellung der provinziellen Gesellschaft Gândaras, die für die ländliche Gesellschaft Portugals - damit weitgehend für Portugal selbst - steht (stand?), offenbarte er soziale Spannungen und ökonomische Wirkkräfte.

Der Spanische Bürgerkrieg, der Zweite Weltkrieg, die Niederlage der Volksfront in Frankreich standen an der Wiege des portugiesischen Neorealismus. Portugal lebte unter der gespenstischen Diktatur Oliveira de Salazars. Gott, Vaterland, Autorität und Arbeit hießen die Werte, in deren Namen Parteien, Gewerkschaften und das Geistesleben unterdrückt wurden. Nach außen gab sich das Land 'orgulhosamente só', stolz und einsam, mit dem Rücken zu Europa und zur Weltgeschichte, für die das einstige Land der Seefahrer und Eroberer den makabren Beitrag eines anachronistischen Kolonialreiches leistete. Im Innern herrschte dank der allgegenwärtigen Geheimpolizei PIDE Ordnung und Stabilität, Armut und Lähmung. Das Lebensgefühl des Schriftstellers in dieser Zeit skizzierte Carlos de Oliveira folgendermaßen:

Genaugenommen habe ich keine Biographie. Besser: Jeder an den Rand gedrängte portugiesische Schriftsteller leidet an dem, was ich 'Eisbergkomplex' nennen möchte: ein Drittel sichtbar, zwei Drittel unter Wasser. Dieser Teil, überschwemmt von den Umständen, die uns daran hindern, unsere Gedanken auszudrücken und am öffentlichen Leben teilzunehmen, ist ein (fast totes) Gewicht,

Konzepts in lyrisch-depressiven Grautönen verschwimmen läßt. Das titelgebende Bild von der "Biene im Regen", deren Flug an der Gewalt der anonymen Elemente scheitert, spricht am Ende weniger von der Macht einer bösen Gesellschaft als von der einer grausamen Natur, der alle Menschen gleichermaßen, Herren wie Knechte, unterliegen" (Jens Jessen: "Bekehrung zum Alkohol" in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.9.1988, S. 28).

- 80 João Camilo dos Santos vergleicht *Finisterra* mit *Signo Sinal* von Vergílio Ferreira und mit *Sem Tecto entre Ruínas* von Augusto Abelaira, zwei ebenfalls aus dem Neorealismus hervorgegangenen Autoren. Alle drei Romane markieren ein wichtiges Datum in der Geschichte des zeitgenössischen portugiesischen Romans: über die beiden letztgenannten schreibt er:

"... on constate que les grands idéaux de progrès (social, technique, etc.) sont remis en question, et les personnages mis en scène par les deux romanciers semblent préoccupés avant tout par une sorte de retour à une conception moins ambitieuse et moins divine (c'est le terme employé par Abelaira; cf. p. 175) de l'homme. Le bonheur quotidien de chacun, un bonheur du corps retrouvé et du contact avec la nature et l'univers dans le cas de Vergílio Ferreira, un bonheur de la conscience de soi qui ne renonce pas à la recherche de la connaissance et de l'amour des autres dans le cas d'Abelaira, prend le dessus sur les grands projets de bonheur collectif. Au fond, ce sont les idéaux du réalisme socialiste qui se trouvent ainsi remis en question de façon très sérieuse." (João Camilo dos Santos, a.a.O., S. 677) Es scheint, daß der portugiesische Neorealismus seit der Abschaffung der Diktatur 1974 seine wichtigste Legitimation verloren hat.

das uns Tag für Tag in die Tiefe zieht. Damit steigt die Flutlinie, und der sichtbare Teil schwindet entsprechend. Jemanden biographieren heißt, sein Leben beschreiben: die Fakten, die Geschehnisse, die Daten, die es gliedern und abstecken. Der größte Teil davon wurde uns verwehrt, trat folglich nicht in Erscheinung.⁸¹

Die Industrialisierung und ihre Folgen, das Aufkommen neuer Klassen von Händlern und Staatsbeamten, der Vormarsch des Liberalismus mit all seinen zwischenmenschlichen Konsequenzen, die (trotz Parteinahme des Klerus für die herrschenden Verhältnisse) immer wieder mit den Anforderungen einer tief im Volk verwurzelten katholischen Moral kollidieren, erschüttern die Gesellschaft: den ruinierten Adel in seiner monarchistischen Nostalgie und zur Kopulation mit den neuen Reichen gezwungen; kleine und mittlere Landbesitzer, die mit ihren Familien in den Ruin treiben; das einfache Volk, das ums Überleben kämpft und an den Rand der Gesellschaft getrieben wird. Die "Stützen der Gesellschaft" leben in Heuchelei, in unerbittlichem Konkurrenzkampf und in seelischer Frustration. Immer wieder sind es die Wirkkräfte der Geschichte, der gesellschaftlichen Verhältnisse, die in den Romanen Carlos de Oliveiras hinter den handelnden und denkenden Personen stehen und ihr Schicksal bestimmen.

Von der Erstauflage seines Erstlingsromans *Casa na Duna* an, schließlich von Auflage zu Auflage seiner Werke immer konsequenter, hat sich Carlos de Oliveira bemüht, den Gefahren eines gesellschaftstheoretischen Schematismus und literarischen Didaktismus auszuweichen. Mit *Finisterra* - nomen est omen - ist er schließlich an eine Grenze gestoßen: die Grenze des realistischen Romans überhaupt.

Es sind dieses gesellschaftliches Engagement einerseits und das hohe künstlerische Niveau andererseits, die Strenge seines Stils, die Kohärenz seiner Erzähltechnik, die symbolische Verdichtung, die ihm Anerkennung und Bewunderung jenseits aller ideologischen und kunsttheoretischen Differenzen eintrugen.

81 Carlos de Oliveira: *O Aprendiz do Feiticiero*, a.a.O., S. 181 f.

Georges Güntert

AGUSTINA BESSA LUÍS,
A SIBILA.

SPRACHMAGIE UND ERINNERTE WELT

1. Geschichtliche Voraussetzungen

Der 1954 erschienene und gleich zweifach preisgekrönte Roman *A Sibila* (dt. *Die Sibylle*, 1987), durch den Agustina Bessa Luís zu literarischer Berühmtheit gelangte, scheint in der Geschichte der portugiesischen Literatur eine neue Epoche eingeleitet zu haben.¹ Dies zumindest wird in Handbüchern und Literaturgeschichten immer wieder behauptet: Nach einer von neorealistischen Tendenzen beherrschten Epoche habe sich mit dem Erscheinen der ersten Erzählungen und Romane von Agustina Bessa Luís eine Wende zu einem andersartigen, poetisch-

1 Wir berufen uns auf die portugiesische Ausgabe des Romans: Agustina Bessa Luís, *A Sibila*, Lissabon, Guimarães Editores, 101987. Für die Zitate haben wir - mit geringen Abweichungen - die deutsche Übertragung von Georg Rudolf Lind benützt: A. Bessa Luís, *Die Sibylle*, Frankfurt (Suhrkamp) 1987. Einige Änderungen waren dort nötig, wo der Übersetzer - uns wichtig scheinende - Textstellen wegläßt. In solchen Fällen (beispielsweise im IV. und im Schlußkapitel) folgt unsere eigene Übersetzung dem Original. Was die kritische Literatur über *A Sibila* betrifft, konnten wir uns - abgesehen von den Literaturgeschichten und bekanntesten Handbüchern - auf folgende Buchpublikationen und Aufsätze stützen: Maria Alzira Seixo, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lissabon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1968 (besonders Kap.II); João Maia, "A. Bessa Luís - um 'caso' na literatura portuguesa", in: *Brotéria* 111, 5, 1980, S. 443-451; João Camilo, "A *Sibila* de A. Bessa Luís", *Cadernos de Literatura* 9, 1981, Universität Coimbra, S. 43-53; Álvaro Manuel Machado, *A. Bessa Luís. O imaginário total*, Lissabon, Dom Quixote 1983; João Camilo, "Quelques aspects de la technique narrative du roman à la troisième personne", *Le roman portugais contemporain*. Actes du Colloque, Paris, Centre Culturel Portugais, 1984, S.217-232; Álvaro Manuel Machado, "A. Bessa Luís et le roman portugais contemporain", ebda., S. 235-243; Catherine Kong, *Réalité et mystère dans l'oeuvre d'A. Bessa Luís*, ebda., S. 245-260; Artur Portela, *Agustina por Agustina*, Interview mit der Autorin, Lissabon, Dom Quixote 1986; *A. Bessa Luís - 40 anos de vida literária*, Sondernummer der Zeitschrift *Letras e Letras* 12, 1. Dezember 1988 (mit Beiträgen von António de Almeida Mattos, Eduardo Naval, Maria da Glória Padrão, Álvaro Manuel Machado etc.).

symbolischen Erzählstil vollzogen.² Fast gleichzeitig mit dieser Autorin sei zudem eine ganze Reihe von Erzählerinnen und Dichterinnen (Fernanda Botelho, Maria Juidite de Carvalho, Sophia de Mello Breyner Andresen) an die Öffentlichkeit getreten und hätte die portugiesische Leserschaft erstmals mit weiblichen Formen der Welterfahrung konfrontiert.³

Solchen Periodisierungsversuchen ist mit Vorsicht zu begegnen. Gewiß begünstigte die Diktatur Salazars das Entstehen einer Protestliteratur, deren Hauptanliegen das Dokumentieren und Denunzieren sozialer Mißstände war. Doch entwickelte sich das erzählerische Schaffen dieser "Neorealisten" und dasjenige der Autoren, die der 1927 gegründeten Zeitschrift *Presença* nahestanden (und die ihre Vorbilder eher in der hochliterarischen Schreibkunst eines Proust oder eines Dostojewski sahen), nahezu gleichzeitig. Zwischen 1940 und 1950 schrieben nicht nur die Neorealisten Alves Redol und Mário Dionísio, sondern auch die *presencistas* Vitorino Nemésio (*Mau tempo no canal*, 1944), José Rodrigues Miguéis und Branquinho da Fonseca ihre Meisterwerke - vom unabhängigen Genie eines Miguel Torga ganz zu schweigen.

Festzustellen ist, daß ab 1955, wie anderswo in Europa, die neorealistische Manier allmählich neuen Erzählformen weicht. In Portugal wird sie zunächst vom existentialistischen Roman (Vergílio Ferreira), dann vom *nouveau roman* verdrängt. Gleichzeitig wird der Neorealismus von seinen eigenen Anhängern (Fernando Namora, José Cardoso Pires) weiter entwickelt und allmählich überwunden. Von einer Tendenzwende kann daher zweifellos gesprochen werden. Allerdings ist diese nicht auf einen einzigen Autor oder gar auf ein einzelnes Werk zurückzuführen. Die ehemals in Coimbra und heute in Porto wohnhafte Augustina Bessa Luís hat denn auch keine literarische Schule ins Leben gerufen. Auch ist sie - im Unterschied zu andern Autorinnen der Gegenwartsliteratur - selber nie als Feministin hervorgetreten. Sie, die von Anfang an ihren eigenen Weg zu gehen wußte, muß eher als inter-

2 Die Behauptung, das Erscheinen von *A Sibila* habe für die Geschichte des portugiesischen Romans eine Wende bedeutet, findet sich schon bald in der Literaturkritik. So schrieb Eduardo Lourenço 1963 in der Zeitschrift *Colóquio*: "Jene Romanwelt der Bessa Luís verschob das Zentrum des literarischen Interesses ... Es war eine **neue** Literatur, die *A Sibila* bei uns einführte" (*Colóquio - Revista de Artes e Letras* 26, Dezember 1963). Maria Alzira Seixo vertritt in ihrem oben zitierten Werk *Para um estado da expressão do tempo* die These, die Autorin habe eine neue Behandlung der Zeitproblematik eingeführt (op. cit., S. 57), und Cremilda de Araújo Medina, in ihrer Anthologie *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, São Paulo, SP 1983, meint, A. Bessa Luís "sei als erste neue Wege gegangen" und habe vor allem die von Frauen geschriebene Literatur wesentlich gefördert (S. 125). Álvaro Manuel Machado, in seinem zit. Aufsatz "A. B. Luís et le roman portugais contemporain", schreibt, die Dichterin habe "die in der portugiesischen Literatur zuvor wenig entwickelte symbolische Sprache erneuert", op. cit., S. 238. In diesem Sinne äußert sich auch der Lusitanist Georg Rudolf Lind in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe: "Das Erscheinen von A. B. Luís' Roman *A Sibila* im Jahre 1954 ist daher zu Recht von der Kritik als markanter Einschnitt in der Entwicklungsgeschichte des portugiesischen Romans in unserem Jahrhundert angesehen worden", op. cit., S. 293.

3 Georg R. Lind schreibt in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe von *Die Sibylle*: "Zudem tritt mit A. Bessa Luís oder wenig später zugleich eine ganze Phalanx von Dichterinnen und Erzählerinnen auf den Plan ...", op. cit., S. 294.

essante Einzellerscheinung eingestuft werden.⁴ Ihre literarischen Vorbilder fand sie teils in der einheimischen Tradition, von Camilo Castelo Branco bis zu Raul Brandão (*Húmus*, 1917), teils - wie die Dichter der *Presença* - bei den großen Autoren des europäischen Romans: Kafka, dessen Einfluß in ihren ersten Erzählungen spürbar ist, dann Dostojewski und Proust. Dostojewskis Fähigkeit zur psychologischen Analyse hat sie stets bewundert, und am Beispiel Prousts scheint sich der gewandte Duktus ihrer farben- und bilderreichen Sprache zu orientieren. Deren auffallendster Zug liegt vielleicht in den gleitenden Übergängen vom konkreten Bild zur gedanklichen Assoziation: über das aufmerksame Registrieren von Sinneseindrücken und kleinsten Einzelheiten gelangt sie unvermittelt zur Erkenntnis einer die *Conditio Humana* betreffenden Wahrheit, die sich als Sentenz oder als Aphorismus äußert.

2. Leben und Werk

Agustina Ferreira Bessa wurde am 15. Oktober 1922 in der kleinen Ortschaft Vila Mea bei Amarante, in der Provinz Minho, geboren. Ihre Vorfahren waren Grundbesitzer gewesen, doch ihr Vater zog nach Porto und fand dort als Kinobesitzer sein Auskommen. Die Familie der Mutter stammte ursprünglich aus Spanien, aus der Gegend von Zamora. Nach dem Besuch einer Nonnenschule in Póvoa de Varzim hat sich Agustina autodidaktisch - durch intensives Lesen - jene umfassende Bildung angeeignet, die in ihrem Werk (das ja auch Biographien und historische Romane umfaßt) immer wieder durchscheint. 1945 heiratete sie in Coimbra den Rechtsanwalt Alberto de Oliveira Luís und gebar ihm - ein Jahr darauf - eine Tochter. 1948 veröffentlichte sie ihr erstes Buch mit dem Titel *Mundo fechado* (dt. *Verschlossene Welt*), das von bedeutenden Autoren wie Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro und Teixeira de Pascoaes gewürdigt wurde. Ihr zweites Werk, *Os Super-Homens* (dt. *Die Übermenschen*), löste eine Polemik aus, wobei es weniger um den Roman als um die kulturelle Situation Portugals ging, welche die Autorin schon damals kritisch beurteilte.⁵ Als drittes Werk folgte ein Band von Erzählungen, *Contos Impopulares* (dt. *Unpopuläre Geschichten*), die vom angesehenen Literaturkritiker Óscar Lopes enthusiastisch besprochen wurden; ihm fiel auf, wie bei dieser Autorin "das feinsinnige Notieren von realistischen Einzelheiten wie durch einen übernatürlichen Wind vorangetrieben wird".⁶ Der Durchbruch gelang mit dem Roman *A Sibila*, für dessen Manuskript Agustina Bessa Luís 1953 den "Prémio Delfim Guimarães" erhielt. Ein Jahr darauf wurde ihr für das inzwischen veröffentlichte Buch der *Éça de Queirós* - Preis zugesprochen. Seither ist ihr Werk auf die stattliche

4 Dieser Meinung ist auch Álvaro Manuel Machado, ein Kenner des portugiesischen Romans, dem wir den Sammelband *A novelística portuguesa contemporânea*, Lissabon, Biblioteca Breve, 1977, verdanken (cf. insbesondere S. 77).

5 Álvaro Manuel Machado, *A. Bessa Luís. O imaginário total*, op. cit., S. 22.

6 Óscar Lopes, "A. Bessa Luís - Contos impopulares", in: *Comércio do Porto*, 1952, erwähnt bei Álvaro Manuel Machado, op. cit., S. 23.

Anzahl von über 20 Romanen, Novellenbänden, Biographien und Theaterstücken angewachsen, zu denen noch zahlreiche Zeitungsaufsätze (z.B. über Camilo Castelo Branco, Fernando Pessoa, José Régio, Ferreira de Castro, aber auch Dostojewski) hinzukommen.

Das Gesamtwerk von Agustina Bessa Luís hat sich aus jenem inneren Kern heraus entwickelt, den ihre persönlichen Erfahrungen mit sich und der eigenen Familie bilden. Diese lieferten schon den Stoff zu *A Sibila* und - zwei Jahre später - zu der Familiensaga *Os Incuráveis* (*Die Unheilbaren*). In jüngster Zeit hat sich ihr Themenkreis ins Überregionale und Nationale ausgeweitet, wobei auffallend oft Kapitel aus der Geschichte Portugals in romanhafter Form nachgestaltet werden. Dem legendären Untergang des in Afrika verschollenen Königs Sebastian hat sie 1980 den Roman *O Mosteiro* (dt. *Das Kloster*) gewidmet. Der bei portugiesischen Künstlern weitverbreitete "Sebastianismus" ist auch ihr nicht fremd; doch erfährt sie ihn nicht in seiner rückwärts gerichteten, nostalgischen Ausprägung, sondern in umgewandelter Form als kulturelle Verpflichtung. Schon in ihrer frühen Polemik mit Jaime Brasil betrachtete sie ihr eigenes Land mit großer Besorgnis, und in ihren Interviews hat sie nie mit Kritik an ihren Landsleuten gespart. Diese Haltung zeigt sich auch in ihren neuesten Versuchen, die "Revolution der Nelken" von 1974 erzählerisch nachzuzeichnen oder mittels historischer Parabeln auf sie zu verweisen (*Crónica do Cruzado Osb, As Fúrias*). Auffallend ist schließlich ihre Neigung, Dichter zu Romanhelden zu machen. Im 1958 erschienenen Roman *O Susto* (dt. *Der Schrecken*) geht sie der Begegnung zweier grundverschiedener Dichtertypen nach und stellt den emotionalen Teixeira de Pascoaes (den sie persönlich gut kannte) dem zerebralen Álvaro de Campos, einem Heteronym Fernando Pessoa's, gegenüber. In einem anderen Werk, dem 1979 entstandenen Roman *Fanny Owen*, spürt sie dem Schicksal des spätromantischen Bohémien und Frauenhelden Camilo Castelo Branco nach. Auch der Dichterin Florbela Espanca hat sie mit einer Lebensbeschreibung ein erzählerisches Denkmal gesetzt.

Bei dieser eindrucksvollen schriftstellerischen Tätigkeit konnten die öffentlichen Ehrungen nicht ausbleiben. Seit 1979 ist Agustina Bessa Luís korrespondierendes Mitglied der Lissaboner Akademie der Wissenschaften. Wichtige nationale Preise erhielt sie insbesondere für ihre Romane *Homens e mulheres* (dt. *Männer und Frauen*) und *As Fúrias* (dt. *Die Furien*). An der Erneuerung des portugiesischen Gegenwartsromans, wie sie sich seit dem politischen Umschwung immer deutlicher abzeichnet, ist sie maßgebend beteiligt, muß sie doch als Vorläuferin dieser Entwicklung betrachtet werden. Ihren Ruf als erste Schriftstellerin des Landes hat sie seit dem Erscheinen von *A Sibila* bewahrt. Inzwischen haben Übersetzungen in die wichtigsten europäischen Sprachen ihr Werk über die Grenzen der Nation hinaus bekannt gemacht. Als Vertreterin Portugals hat sie an zahlreichen internationalen Schriftsteller-Kongressen teilgenommen. Zu dieser intensiven literarischen Tätigkeit gesellt sich neuerdings eine verstärkte publizistische Aktivität als Chefredakteurin der Zeitung *O Primeiro de Janeiro*. In ideologischer Hinsicht steht Agustina Bessa Luís einem christlich geprägten, im nordportugiesischen Kleinbürgertum stark verwurzelten Konservatismus nahe, der jedoch in ihrem Werk in aufgeklärter, kritischer Form erscheint. Die politisch nicht unumstrittene, aber literarisch allgemein anerkannte Autorin wurde 1981 vom portugiesischen Pen-Club zur Anwärtlerin auf den Nobelpreis ernannt. Sie ist heute Direktorin des Nationaltheaters "Dona Maria".

3. *A Sibila*: soziale und psychologische Aspekte

Der Roman erzählt die Geschichte der Familie Teixeira, in deren Zentrum die mythisierte Hauptgestalt Joaquina Augusta Teixeira steht - kurz Quina oder wegen ihres höheren Wissens auch "die Sibylle" genannt. Da die Sippe der Teixeira besonders zahlreich ist und ein jedes der Familienmitglieder seine eigene Geschichte hat, die wiederum mit andern Schicksalen verflochten ist, und da zudem die Lebensgeschichten der Dorfbewohner, Dienstboten und entfernten Verwandten in das Romangeschehen einbezogen werden, entsteht bald einmal der Eindruck eines ländlichen Universums, dessen geographischer Mittelpunkt sich in dem 1870 nach einem Brand wiederaufgebauten Hause Vessada, einem im Douro-Tal gelegenen Gutshof, befindet. Hier wächst Quina mit ihrer älteren Schwester Estina und ihren drei Brüdern auf, von denen nur zwei überleben; hier leben, arbeiten und sterben ihre Eltern, die tüchtige, stolze, aber etwas kühle Maria und der leichtsinnige, doch im Grunde gutmütige Francisco. In zeitlicher Hinsicht wird eine Epoche vergegenwärtigt, die kurz nach 1870 einsetzt und das Leben von drei Generationen - an die 80 Jahre - umfaßt.

Auch wenn die **sozialen** Probleme in diesem Roman nicht im Vordergrund stehen, erfährt der Leser doch einiges über die langsamen Veränderungen der ländlichen Gesellschaft Nordportugals; über die Landflucht ganzer Familien und über die wenigen, die den sozialen Aufstieg schaffen; über die Emigration nach Argentinien oder Brasilien, die für viele junge Leute der einzige Ausweg ist; über Sitten und Gebräuche der Dorfbevölkerung, ihre traditionelle Gläubigkeit und vor allem über den noch weit verbreiteten Aberglauben, dem auch die Hauptfigur zum Teil ihr Ansehen verdankt. Auch politische Veränderungen werden, allerdings nur am Rand, wahrgenommen: eine solche spiegelt sich etwa in der Begeisterung des in Porto wohnenden Onkels José für die Republik, deren - 1910 erfolgte - Proklamation prompt dazu führt, daß im Hause Vessada die das Kopfbett der Eisenbetten verzierenden Kronen abgesägt werden. Vom ersten Weltkrieg ist jedoch nie die Rede; offenbar hat dieses Ereignis im Leben der Dorfbewohner keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Was sich in Europa abspielt, scheint für diese ohnehin weniger wichtig zu sein als die wirtschaftliche Situation in Übersee, wo die meisten Auswanderer ihr Glück suchen und einige sogar - wie Marias entfernter Verwandter, der ihr Patenkind heiratet und es zur Komtesse macht - Reichtum und Adelstitel erlangen.

Der Roman ist zwar in dem Maße realistisch, als auf eine uns bekannte, überprüfbare Welt verwiesen und diese detailliert und phänomenologisch genau beschrieben wird; daraus eine realistische Politik abzuleiten, wäre jedoch ein Irrtum. Die ländliche Szenerie dient der Autorin nur als Stoff, mit dem sie ihre dichterische Welt gestaltet. Der Roman erschöpft sich nicht in der Darstellung bäuerlicher oder regionaler Existenz- und Denkformen. Er versucht vielmehr, die tieferen Beweggründe des menschlichen Handelns zu erfassen und daraus allgemeine Gesetzmäßigkeiten abzuleiten.

Einen ersten Zugang zu Sinn und Bedeutung des Werkes findet der Leser dann, wenn er dem **psychologischen** Aspekt der Personendarstellung Beachtung schenkt. Zunächst wird er sich mit dem nicht leicht zu definierenden Charakter der Hauptfigur auseinandersetzen, denn die Frage, die ihm gleich zu Anfang vorgelegt wird,

lautet ja: Wer war Quina? Im Monolog der Erzählerin - sie ist Quinas Nichte, die in der Stadt ansässige, künstlerisch tätige Germa - finden zudem unzählige andere Figuren Erwähnung. Der Leser wird sich fragen, ob so viele unterschiedliche Charaktere überhaupt etwas Gemeinsames haben und ob deren Darstellung vielleicht einer besonderen Logik gehorcht. Schon am Ende des neunten Kapitels fällt eine Bemerkung, deren Inhalt in der Folge noch an Bedeutung gewinnt. Die Erzählerin, die hier von ihrer Jugend berichtet, sagt von sich selbst, sie habe als Kind das vielfältige, widerspruchsvolle Wesen ihrer Tante noch nicht verstehen können: "Doch Germa war noch sehr jung und wußte nicht, daß das Widersprüchliche, Inkonsequente bei Quina **ein Teil ihres Menschseins war**" (S. 126). Eine entsprechende Aussage finden wir auch am Ende des Romans (Kap. XIX), an einer für die Strukturierung des Textes strategisch wichtigen Stelle. Diese Aussage ist ganz aus der Sicht der gereiften Germa formuliert, die im Laufe der Jahre zu einem tieferen Verständnis gelangt und nun zu einem gültigen Urteil über Quina fähig ist: "Wer war Quina? Ihre mystische Frömmigkeit war doch sehr menschlich und irdisch; sie war als Revolte zu verstehen, es war die kühne, bewundernswerte Revolte ihrer Unwissenheit; **der tiefste, unleugbarste Ausdruck ihrer Menschlichkeit**" (S. 288). Beidemale geht es um das Zwiespältige, Widersprüchliche im Menschen, das Quina mit anderen Figuren der Agustina Bessa Luís gemeinsam hat und das bei dieser Autorin als unverkennbares Zeichen des Menschseins erscheint.

Bei der Schilderung der Dorfbewohner fällt auf, daß keiner von ihnen einen einfachen Charakter hat. Im Gegenteil, die scheinbar einfältigsten Geschöpfe erweisen sich als komplizierte, manchmal sogar abgründige Wesen. Es ist beispielsweise viel von Dieben und Mördern die Rede, die aber durchaus menschliche Züge zeigen können. Man denke nur an die Geschichte der Leichenwäscherin Domingas, die ihre zwei Ehemänner vergiftet hat; dieselbe wird Quina einst in den Sarg betten und den verwirrten Hausbewohnern Trost zusprechen. Auch der Dorfpfarrer, der bei seinem Tod vier Witwen hinterläßt, die ihm bittere Tränen nachweinen, war trotz seiner Schwächen ein geachteter Mann. Da ist ferner der Dorftrottel Augusto, der jüngste Sohn der Nachbarin Narcisa Soqueira, ein tölpelhafter Bursche, der mit dem Vieh besser umzugehen weiß als mit den Menschen. Wie alle hat auch er eine dunkle Kehrseite: man weiß von falschen Zeugenaussagen, von unrühmlichen Liebesabenteuern, von Sodomie, von der Verleugnung der eigenen Kinder, die er in der Nachbarschaft gezeugt, aber niemals anerkannt hat. Der in einer Nonnenschule erzogenen Germa wird bei solchen Schilderungen übel: "Das ist ja schrecklich!" meint sie schauernd. "Ein solcher Kerl müßte von allen geschnitten werden!" Doch Quina belehrt sie:

So etwas sagt man nicht, Mädchen ... Er ist unser Nachbar, wir kennen ihn schon von klein auf, seit er an unserer Tür vorbeikam und das Vieh zur Tränke führte. Und schon damals redete er grob daher ... Aber wir wußten, daß er den Mund hielt, wenn er uns erblickte, weil er Respekt vor uns hatte. Im übrigen war sein Geschwätz nicht boshaft, er war eben nur ein Grobian - und wer konnte ihn dafür zur Rechenschaft ziehen? Sein Vater war sehr mit unserem Vater befreundet, und als unser Haus bankrott und zugrunde gerichtet war, hat er nie das Geld zurückverlangt, das wir ihm schuldig waren; er ging uns aus dem Wege, damit wir nicht bei seinem Anblick an die Schuldensumme denken sollten. Niemals darf

man die Kinder unserer Freunde schlecht behandeln, denn das heißt die Toten ohrfeigen. Die häßlichen Dinge gehören so gut zur Welt wie die hübschen. Du bist noch sehr jung, Kind, und auf der Schule halten sie euch ständig die Augen zu - und das ist falsch. Das Böse zu kennen bedeutet auf der Hut sein. Wo keine Unschuld ist, kann Sünde sein; aber wo keine Kenntnis vorhanden ist, gibt es immer Unglück (S. 125).

Hier zeigt sich zum ersten Mal, daß das umfassende Wissen der Quina zu der im Roman angelegten Menschenkenntnis in **metaphorischer** Beziehung steht: wer diesen Roman schrieb, besaß ein analoges Wissen über die bäuerliche Welt und ihre Bewohner. Die Schlußfolgerungen der Erzählerin entsprechen im Grunde dem lebensbejahenden Wissen der Hauptfigur, auch wenn dieses auf eine kleine Welt beschränkt bleibt und erst Germas Gedankengänge größere Zusammenhänge zu erfassen vermögen.

Eine gewisse Zwiespältigkeit, wie sie den meisten Gestalten der Agustina Bessa Luís eignet, weisen auch die Angehörigen der Familie Teixeira auf. Quinas Vater, Francisco, ist ein unverbesserlicher Schürzenjäger, der nach der Heirat sein Bohemiendasein fortführt, wobei er sich immer weiter verschuldet. Für die Verwaltung seiner Güter findet er ohnehin kaum Zeit. Er ist leicht beeinflußbar, feige und läßt sich von seinen Geliebten übertölpeln. Doch, obschon er seiner Familie viel Ärger bereitet, wird er von Quina heiß geliebt. Nur von ihm fühlt sie sich verstanden; nur er hat liebevolle Blicke für sie, wenn sie von ihrer Mutter ungerecht bestraft wird. Maria mag Quina zunächst weniger leiden als ihre Erstgeborene, denn Estina ist hübsch und hat zudem ihr kühles, reserviertes Wesen geerbt. Die unansehnliche Quina hingegen wird schlicht zur Magd erzogen. Doch dieselbe Maria wird nach dem Wegzug Estinas Quinas Tüchtigkeit schätzen lernen. Sie wird ihre zweite Tochter sogar bewundern, wenn sie erkennt, wie diese - gleichsam zur Kompensierung des väterlichen Verschwendertums - alles daran setzt, der Familie wieder zu Wohlstand und Ansehen zu verhelfen.

Da die drei Jungen weder besonders arbeitsam noch bescheiden sind, haben die beiden Frauen nach dem Tod des Vaters die ganze Verantwortung zu tragen. Geeint fühlen sie sich stärker:

So lebten nun Quina und Maria Seite an Seite, nicht mehr einander gegenüber wie einst. Ein großes Gefühl der Zusammengehörigkeit, das stärker war als Liebe, einte sie jetzt. Estinas Auszug sorgte dafür, daß sie einander ergänzten und unentbehrlich wurden. Die methodische, umsichtige Mutter, deren Wille nie versagte oder auch nur schwankte, half Quina und wirkte nachhaltig auf sie ein; denn Francisco Teixeiras zwiespältige Persönlichkeit spiegelte sich in seiner Tochter, löste bei ihr ein Echo aus, das die Zeit, welche die Unebenheiten und Untiefen glättet, noch deutlicher zurückwarf. Vor allem seine Beeinflußbarkeit, seine Neigung, aus Eitelkeit nachzugeben und sich eher betrügen zu lassen, als für kleinlich und wortbrüchig gehalten zu werden. Quina ihrerseits wurde ihr durch ein sicheres Taktgefühl in bezug auf Menschen, Geschäfte und Verträge unentbehrlich. Auf den Märkten wurde sie eine bekannte Figur mit ihrem Regenschirm und der glasperlenbestickten Tasche; sie grüßte hier, wählte dort Vieh aus, blieb stehen und gab ihrer Schwatzlust nach; sie wurde richtig volkstümlich durch ihre schwungvolle Wesensart, ihre Witze, ihre Ratschläge, ihre Schlich-

tungsversuche bei allen Streitigkeiten, ihr leidenschaftliches Interesse für alle Pläne und was daraus wurde. Ihre Eitelkeit war grenzenlos, dabei blieb sie scheu, und sie erhielt sich ihre Arglosigkeit, obwohl sie die schmutzigen Gemeinheiten der grausamsten Wirklichkeit kannte, die sie ohne jede Phantasie auf sich einwirken ließ. Sie blieb naiv und bewahrte sich eine Herzensunschuld, die bis zu ihrem Tode einen Hauch von Jugendlichkeit und bittersüßem Optimismus einschloß, die nur dann Kräfte sind, wenn die Vernunft selbst nichts von ihnen weiß - denn die Vernunft läßt sie durch die kältesten, aufwühlendsten Erfahrungen des Bewußtseins dahinwelken (S. 65).

Auch Quinas Wesen ist zwiespältig, so daß ihre Nichte, eine feinfühligke Beobachterin, sie mehr schätzt als liebt. Ihre freundliche Geduld mit den Menschen grenzt manchmal an Heuchelei. Ihr hartnäckiges Gewinnstreben prägt ihr soziales Verhalten. Einerseits ist sie eine egoistische Person, immer auf ihren Vorteil bedacht; andererseits versteht sie die menschliche Seele von Grund auf, nimmt sich für andere Zeit, weiß mit ihnen zu reden und wird in der ganzen Gegend - wegen ihrer anscheinend magischen Kräfte - verehrt. Tatsächlich verfügt sie über eine tiefe Einsicht in die grundlegenden Zusammenhänge des Lebens - alles Dinge, die Germa von ihr lernen wird und die sie beeindruckten. Germas abschließendes Urteil über sie ist daher vorwiegend positiv: "Das ist nun also Quina, ein Beispiel menschlicher Energien, die sich gegenseitig verschlangen und einander doch belebten. **Eitelkeit und Geistigkeit** waren die Pole ihres Wesens; ein Gleichgewicht zwischen beiden suchend, siegte sie und wurde besiegt, und ihr Streben war der Schlüssel für die Verklärung, die die Menschen ewig zu erreichen suchen und sich von Geschlecht zu Geschlecht wie ein Geheimnis und einen Zweifel weitervererben" (S. 290).

Daß diese letztlich versöhnliche Haltung auf eine christliche Grundeinstellung der Autorin zurückzuführen ist, leuchtet ein. Ihr Werk ist allem Pessimismus zum Trotz von Hoffnung geprägt. So sehr auch menschlicher Egoismus und Eitelkeit das Verhalten der Personen bestimmen (und Quina selbst ist ein sprechendes Beispiel dafür): keine wird einseitig beleuchtet. Und wie tief einer auch in Schuld und Sühne verstrickt ist: in jedem ist mehr angelegt, als er von sich weiß und auszudrücken vermag. Denn der Mensch der Bessa Luís trägt Keime einer besseren Menschheit in sich. Das gilt selbst für Quinas mißratenen Pflegesohn Custódio: er scheint ganz dem Müßiggang und Laster verfallen und hat dennoch eine entwaffnende Naivität bewahrt. Während ihrer Krankheit wird sich Quina dessen bewußt, und sie nimmt sich vor, den längst Erwachsenen "wie ein Kind anzuschauen, dem man unendliche Geduld und Nachsicht schuldig ist" und ihn zu betrachten "wie den **Keim zu einem Geschöpf, das vielleicht eines Tages die Vollkommenheit erreichen könnte**" (S. 264). Hier treffen wir auf den vielleicht zentralsten Gedanken unseres Romans, der die Zeitlichkeit nur deswegen so genau beleuchtet, weil er durch dieses Vorgehen eine Seinserfahrung anstrebt.⁷ Die dargestellte Welt des *Entre-Douro e Minho* ist stellvertretend für die Menschheit, und der einzelne ist nur angesprochen, inso-

7 Einen ähnlichen Gedanken finden wir bei Helmut Siepmann, *Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft Darmstadt, 1987: "Allerdings taucht hinter der realistischen Darstellung eine neue Seinsproblematik auf: die phänomenologische Beschreibung des Zeitlichen soll die Wesenhaftigkeit des Seins offenbaren" (S. 147).

fern er Teil eines größeren Ganzen ist. Menschen sind Glieder einer Kette, Teile einer Menschheit, die sich noch immer auf dem Wege zu sich selbst befindet. Im Schlußkapitel wird diese wichtige Erkenntnis ausdrücklich festgehalten:

Was unverwirklicht, düster und unterdrückt in der elendsten und erloschensten Seele weiterbesteht, reicht immer noch aus, um das Menschengeschlecht zu verbrüdern, dessen wunderbarste Triumphe niemals dem gleichkommen, was in uns selber, uns einzelnen, für immer als Verzicht, Verzweiflung und unerkannte Schwingung übrigbleiben wird (S. 290).

Bezeichnenderweise ist diese Erkenntnis der Erzählerin in vielen Aussprüchen und Ratschlägen der weisen Quina bereits enthalten. Man lese beispielsweise jenes Totengebet, das die "Sibylle" am Bett eines Sterbenden spricht, während eine Menge zerknirschter Klageweiber, die Schürzen vors Gesicht gedrückt, auf dem gestampften Lehm Boden knien und stumm vor sich hin weinen. Im Bewußtsein dieser frommen Ergriffenheit fühlt sie sich in ihrer priesterlichen Rolle bestätigt und spricht mit fester Stimme die Worte:

Nimm ihn in deine Arme, Herr, und möge er alles finden, was er hier gesucht hat und nicht finden konnte; die gesammelte Zeit, die er schon verlebt hat, samt allen guten Dingen, die sie zu Deinem Ruhme enthält; alle Dinge, die dank Deiner Liebe entstehen und dank Deiner Liebe vergehen; alles, was wir dank Deiner Eingebung begehren und was zu erhalten wir keine Kraft hatten. Jetzt steht er nackt und arm vor Deinem göttlichen Auge. Nimm ihn an! (S. 109).

4. Quinas Lebensbeschreibung und die Romanstruktur

Die Lebensgeschichte der Quina, die Germas erzählerisches Hauptanliegen ist, strukturiert den Roman. Mit seinen neunzehn Kapiteln gliedert sich dieser, abgesehen von der Darlegung der "Erzählsituation", die ganz am Anfang und wiederum am Schluß erfolgt, zunächst einmal in zwei Hauptteile. Die Kapitel I-XII, die den ersten Teil bilden, erzählen von der eher tristen Jugendzeit Quinas, wobei zunächst das Leben ihrer Eltern, Geschwister und Verwandten geschildert wird (Kap. I-III). Die folgenden Kapitel berichten von ihrer Erkrankung und ihrem schweren Leiden zu Beginn des fünfzehnten Altersjahres (IV); von ihrer überraschenden Genesung und der tiefgreifenden Veränderung, die sie erfaßt; von ihrem sechsten Sinn und ihrem Arbeitseifer, dank dessen die vom Ruin bedrohte Familie bald wieder zu bescheidenem Wohlstand gelangt (V); aber auch von ihrem höheren Wissen, das sie in der ländlichen Umgebung zur Scherin prädestiniert (VI).

Die schwere Erkrankung, die Quinas Leben verändert, muß als **Initiation** gedeutet werden. Während sie bettlägerig ist und von Tag zu Tag schwächer wird, spürt sie die Aufmerksamkeit anderer Menschen um sich. Das ungeliebte Kind befreit, wie seine Natur auf Zuneigung und Bewunderung angewiesen ist. Es spürt instinktiv, daß es auf diesen Anspruch nicht mehr verzichten kann. Als Kranke schon nimmt Quina eine "sibyllinische" Ausdrucksweise an, welche die Zuhörer in Erstau-

nen und Neugier versetzt. Als sie endlich wieder zu Kräften kommt, ist sie ein neuer Mensch. Sie wird nicht heiraten, denn sie fühlt sich zu Höherem berufen. Auf Grund ihres intuitiv erworbenen Wissens genießt sie bald in allen Bevölkerungsschichten hohe Achtung. Selbst bei adeligen Familien ist sie ein beliebter Gast. Ihre Freundschaft mit der Gräfin Aida Elisa (VII-VIII) bildet die Krönung dieses sozialen Aufstiegs. Die Geburt und die ihr zeitweise auferlegte Erziehung der Nichte Germa (IX), der Tod ihrer Mutter (X) und jener ihrer Freundin, der Gräfin (XI), kennzeichnen weitere wichtige Abschnitte dieses ersten Teils, in dem Quinas erfolgreiche Selbstbehauptung beschrieben wird. Der Tod der Gräfin ist für das Romangeschehen insofern von Belang, als einer ihrer Pagen - vermutlich ihr außerehelicher Sohn - sich mit Quina anfreundet und ihr eines Tages gesteht, seine verstorbene Geliebte, eine Prostituierte, hinterlasse ein Kind, das verwahrloset werde. Dieses Kindes nun - es heißt, wie alle noch ungetauften Kinder dieser Gegend, Custódio - nimmt sich Quina an. Sie zieht es großzügig bei sich auf und sorgt dafür, daß sein Vater sämtliche Rechte über es verliert.

Die Gliederung der Erzählung in einen ersten und einen zweiten Teil - Germa spricht einmal von Quinas "Sieg und Niederlage" - ist auf das (den Roman bestimmende) Kriterium der **Widersprüchlichkeit** zurückzuführen. Nach dem kontinuierlichen Aufstieg folgt nun das Unerklärliche, das die egoistische Quina von einer uns noch nicht bekannten Seite zeigt. "Sie war eine Burg der Klugheit, deren Bergfried immer die Eitelkeit war. Und doch war sie eine ganz unwissende, närrische, im Herzen verwundbare Frau an dem Tag, an dem sie dieses Kind ohne langes Bedenken in ihrem Hause aufnahm" (S. 158). Quinas Beziehung zu Custódio bildet denn auch das Hauptthema des zweiten Teils, der mit dem zwölften Kapitel einsetzt. Die Zweiphasigkeit des Romans zeigt sich deutlich in der zusammenfassenden und vergleichenden Erzähltechnik dieses Kapitels, in dem das Verhältnis von Quinas früherem und ihrem jetzigen Leben dargestellt wird:

Der kleine Custódio erschien ihr von Anfang an als eine beunruhigende Belästigung. Sorgenvoll beobachtete sie seine Streiche, seine zerrissenen Schuhe und seine einfältige Wesensart, die alle Buben des Ortes ausnutzten. Sie dachte an seine heikle Herkunft und bekam es mit der Angst. Doch dann kam er zu ihr gelaufen, zupfte sie am Rock und bat mit seiner schleppenden Stimme, sie solle ihn begleiten und eine Blutorange aus dem Garten holen oder den Namen des Hähners nennen, auf dessen schwarzweiß gesprenkelte, blaue Federn er scharf war. Dieses totale Vertrauen erstaunte Quina. Nie war sie jemandem so einzigartig und großartig vorgekommen. Sie hatte die Feindseligkeit ihrer Mutter überwunden und sich zu Hause mit ihrer geistigen Überlegenheit durchgesetzt; die Gräfin hatte ihr in gläubiger, passiver Verwunderung gelauscht und dabei ihr Löffelchen mit Süßspeise oder Himbeerkompott abgeleckt, und das mit der Miene eines Menschen, der aus den Regentropfen eine Koboldstimme heraushört; Estina verlangte beföhlerisch und ungerührt: "Bete!"; Germa küßte sie auf die Stirn und machte ihr Komplimente über ihr weißes Haar; die schöne Adriana schickte ihr naive, konventionelle Lobsprüche; Adão, ihr alter Vertrauter, dachte über ihre Argumente nach, strich sich über den herunterhängenden Tartarenschnurrbart und sagte sich, mit dieser Frau habe er das Gegenstück zu seinem eigenen Talent als Wucherer verloren; all diese Leute lagen ihr zu Füßen, und

dennoch empfand sie bei ihnen nicht einen Bruchteil der Glückseligkeit, die ihr dieses Kind verschaffte ... (S. 164).

Mit 58 Jahren ist Quina auf dem Höhepunkt ihrer Macht angelangt. Der Zuwachs an Besitz und zinsenträchtigen Geldern gibt ihr ein Anrecht auf die Anrede "Dona". Ihr Leben tritt jedoch allmählich in die absteigende Phase, und auch dieser Aspekt ist für die Strukturierung des Textes von Belang. Quinas Abstieg ist altersbedingt, doch wird er durch die Sorgen und Rückschläge, die ihr das Leben mit dem schwer erziehbaren Adoptivkind bringt, beschleunigt. War ihre Jugend von den Folgen der Verschwendungssucht ihres Vaters überschattet, so ist es im Alter ihr nichtsnutziger Sohn, der ihr Kummer macht. Der schöne Custódio erweist sich als willensschwach und arbeitsscheu; er gerät in schlechte Gesellschaft und macht sich gegenüber dem Gesetz schuldig (XIII). Es bleibt Quina nicht erspart, für seine Verschuldungen aufzukommen, und doch entdeckt sie an ihm auch jetzt noch bewundernswerte Seiten. Einmal glaubt sie sogar, in ihm Anzeichen einer seherischen Begabung zu erkennen. Angesichts von Quinas schwärmerischer Bewunderung für Custódio fürchten ihre Brüder, enterbt zu werden. Sie schicken Germa auf eine Erkundungsreise (XIII-XIV). Diese benutzt die Gelegenheit, ihre Erzieherin nach vielen Jahren der Trennung wieder zu besuchen. Sie findet eine gealterte, sichtlich gewandelte Quina vor, die auf sie sanfter, ja schüchtern, wirkt, als hätte sie ihre frühere herausfordernde Art und ihr sicheres Auftreten verloren. Eine weitere Veränderung in Quina bewirken die durch das Alter hervorgerufenen Krankheiten (XV). Während der langen Stunden jedoch, die die alternde Frau einsam zubringt, findet ihr Leben zu einer einzigartigen Erfüllung. Sie fängt an, es von außen und aus der Erinnerung zu betrachten. Da die weltgewandte Quina - in bezug auf den Romandiskurs - als *Figur* der Welthaltigkeit konzipiert ist, kommt dieser letzten Phase ihrer Entwicklung eine besondere Bedeutung zu. Quina nimmt hier zusehends Abstand von ihrer früheren, lebensbejahenden Wesensart und entdeckt in sich neue geistige Dimensionen. Solche Erfahrungen macht sie nicht nur während ihrer Krankheit, sondern auch noch nach erfolgter Genesung (XVI), etwa bei ihrer nächtlichen Rückkehr zum Gutshof, während der sie eine Art Wesensveränderung erlebt.

Zum Hause Vessada, in dem sie aufgewachsen ist, steht ihre Person in metonymisch-metaphorischer (andere würden sagen: "symbolischer") Beziehung: sie hat es vom Elend befreit, hat ihm und seinen Bewohnern Anerkennung verschafft. Was über das Haus ausgesagt wird, gilt daher *mutatis mutandis* auch für sie. Nun erscheint ihr dieses erstmals dunkel und leer, als wäre es Vergangenheit geworden, indes die ganze Umgebung im magischen Mondlicht erstrahlt:

Das Haus Vessada mit seiner großen hellen Tenne, auf der ovale Heuschaber standen, seinen alten Veranden und den spitz zulaufenden Tonziegeln an den Dachenden lag im Dunkeln; kein Funken Licht leuchtete hinter den in Blau getauchten Scheiben. Zum ersten Mal erblickte Quina das Haus geschlossen und leer, wie geschrumpft in der Dunkelheit und schon zur Erinnerung, zur Vergangenheit, zur Ruine geworden. Und sie hatte den Eindruck, sie wohne einem unwiderruflichen Geschehnis bei und entferne sich von ihm; ihre Schritte streiften nicht mehr den Boden, sie vernahm nicht mehr das Gleiten ihrer Schuhe auf den wie Glassplitter knisternden Nadeln, und die kleine Plattform am Fuße des Berges kam ihr unüberschreitbar vor. Im schönen Mondlicht erblickte sie die lila

Becher der Blumen, die stengellos aus der Erde kamen und kleinen Trompeten glichen; Marmorgestein glänzte; ein sich leicht bewegender Dornstrauch stand plötzlich ganz still, und seine Zweige verharrten so reglos, daß man meinen konnte, sie veränderten ihre Gestalt und erbeben. Und in dem unermeßlichen Schweigen hallte der Klang einer Glocke nach; ihr Echo entfaltete sich, durchdringender als der ursprüngliche Klang, in anderen Echos, verknäuelte sich mit ihnen und bildete einen Wirbel aus silbrigem, machtvолlem Geräusch, ohne daß man den Eindruck hatte, das Gehör nehme diesen Klang wirklich auf. Der Hall dieses Klanges verband sich mit dem von Millionen kleiner Silberklappern, die durch die Nachwirkung ihres Vibrierens gleichzeitig aneinanderstießen, erfüllte das ganze Tal und nahm den ganzen Raum wie einen festen Körper in Besitz. Man fühlte, ohne zu hören. Doch war es nicht die Erinnerung an einen Klang, sondern seine Klangnatur, die in allen Nerven spürbar wurde und überall geortet werden konnte: am Berghang, in der stillen blauen Atmosphäre und über den Feldern, wo die Saat mit ihren rauen Blättern heranwuchs, die jetzt in der Dunkelheit grau und wie Sicheln gebogen standen (S. 234).

Man kann die verklarte Vision der todgeweihten Quina in dem Sinne deuten, daß sie, die früher so fest im Leben stand, sich hier erstmal wie vom Boden abgehoben fühlt, ins Schweben gerät und die ganze nächtliche Landschaft - und damit ihre eigene Welt - "poetisch" erlebt. Denn ihr wird sowohl ein existenzielles als auch ein **ästhetisches** Erlebnis zuteil: Ihr Abrücken vom unmittelbaren Leben erinnert an eine künstlerische Welterfahrung, wie sie sonst Privileg der Erzählerin und des Lesers ist. Trotz dieser Grenzerfahrung ist Quina keine Dichterin, denn, so heißt es an anderer Stelle, "ihr leidenschaftliches Haften am Augenblick hielt sie immer im Bereich des Vorübergehenden fest ... Sie schuf sich Flügel, ohne je fliegen zu können. Sie besaß eine bewundernswerte Fähigkeit zur überschwenglichen Begeisterung, doch ihre praktische Veranlagung lag ihr wie Blei im Herzen, und sie opferte den nächstliegenden Interessen das Feuer des Prometheus, dessen Wert sie niemals verstand" (S. 105). Nein, "Sibylle" ist viel zu sehr im Irdischen befangen, als daß man sie mit einer Dichterin vergleichen dürfte, und auch ihre "Magie", die vor allem auf naturgegebenen Talenten beruht, hat mit der Sprachmagie des Romans wenig zu tun. Und doch wird sie hier - ausnahmsweise - Zeuge einer poetischen Vision, als ob sie für einmal über ihre eigene Kondition hinausgehen und Germas Rolle übernehmen könnte. Was in der vibrierenden, in ein magisches Silberlicht getauchten Landschaft aufscheint, ist nichts anderes als ein Konzentrat jener poetischen, aus der Erinnerung gewonnenen Weltsicht, die uns der Roman als literarisches Kunstwerk vermittelt. **Ästhetisch** betrachtet ist *A Sibila* ein "klingender Raum", ein magischer Resonanzkörper, und der oben zitierte Abschnitt mutet an wie eine "mise en abyme" des ganzen Werkes, das seinen innersten Zusammenhang durch die Sprachmagie erhält.

5. Die Erzählerin

Germas Bewußtsein ist der Ort, in dem die Erinnerung ihre Bilder erzeugt und sich die im Gedächtnis auftauchenden Visionen zu Gedankengängen verdichten. Eines ihrer größten Vergnügen, so heißt es gleich zu Beginn des Romans, bestehe darin, sich selbst "als ein Extrakt der Vergangenheit zu analysieren, als ein Element, in welchem die Kavalkaden der Generationen fortlebten, in welchem die Quadrille der Affinitäten weitervibrierte, Fähigkeiten, Vorlieben und Formen, die wie eine Botschaft weitergereicht werden, einander verlieren, verfehlen und wiederauftauchen, mit ihrer früheren Fassung identisch" (S. 8). Um sich dem Strom ihrer Erinnerungen ganz überlassen zu können, setzt sie sich in einen alten Schaukelstuhl, von dem mehrmals die Rede ist. Germas schaukelnde Bewegungen haben zweifellos mit ihrer Fähigkeit zu tun, Dinge abzuwägen und ausgewogen darzustellen. "Ich besitze die Gabe des Gleichgewichts", sagt sie einmal zu ihrem Partner Bernardo (S. 287). Das ist keine belanglose Bemerkung in einer als Selbstgespräch getarnten Erzählung, in der es darum geht, die Komplexität menschlichen Verhaltens aufzudecken und die Taten des einzelnen ins richtige Licht zu stellen. Nicht zufällig heißt es einmal von Quina, der "Spruch ihrer Richter" hätte bei so viel Widersprüchlichkeit "in der Schwebe bleiben müssen" (S. 119).

Schon als Kind liebte es Germa, allein mit Figürchen oder Puppen zu spielen, die ihr Quina aus allerhand Lumpen oder Papierfetzen anfertigte. "Sie besaß gern Legionen von diesen Figürchen, aus Papier ausgeschnitten oder aus Lappen geformt, und ihre Mannigfaltigkeit entzückte sie, denn sie setzte die ganze Schar zu einem von ihr erdachten Ränkespiel in Bewegung, bevor sie noch wußte, daß solche Handlungen zu Wirklichkeit werden konnten" (S. 118). Später war sie fasziniert von jenem "verwickelten Spiel mit Familien, Schicksalen und Generationen, die einander überkreuzen, verlieren und wiederauftauchen" (S. 121). Gespannt lauschte sie an Winterabenden den Erzählungen ihrer Tante, in denen "die ganze Gemeinde mit ihren Häusern, ihren Feldern und ihren Leuten und deren Ahnen an diesem Herd vorüberzog" (S. 121). Sie merkte, wie eine Geschichte die andere mit sich bringt und wie Schicksale trotz aller Verschiedenheit sich gleichen. Hier drängt sich nochmals ein Vergleich zwischen den beiden Frauenfiguren auf: während Quina als Kind keine Puppen besaß und statt solcher ihre jüngeren Geschwister im Arm hielt; während sie schon früh in Küche und Stall selber zupacken mußte und sehr wohl wußte, woher die Früchte der Arbeit kamen, erlebt die in bürgerlichen Verhältnissen aufgewachsene Germa das bauerliche Dasein von Anfang an als erzählte Welt, als Geschichtensammlung, als Welttheater.⁸ Und ein weiterer Unterschied fällt auf: Quina ist durch eigene Erfahrung zu ihren Kenntnissen gelangt und verfügt darüber auf intuitive Weise. Es heißt von ihr, daß sie "die Gedanken erriet, noch bevor sie sie mit der Vernunft gliedern konnte" (S. 60). Germa werden diese Kenntnisse vermit-

8 In ihren Interviews weist die Autorin immer wieder auf die Bedeutung hin, die für sie die mündliche Tradition (Geschichten am Herd, das Erzählen der Leute) gehabt habe. Sie vergleicht u.a. die Erzählweise der einfachen Leute Nordportugals mit der Fabulierkunst des modernen - besonders lateinamerikanischen - Romans. Cf. Cremilda de Araújo Medina, *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, op. cit., S. 127.

telt: sie steht auf jener nächsthöheren Stufe der menschlichen Entwicklung, auf welcher der Zugang zum Leben vor allem mittelbar - über die Sprache - erfolgt.

Quina hat ihr den Respekt vor den Geschöpfen, auch vor den einfachsten und einfältigsten, beigebracht; sie hat sie gelehrt, wie man Lebenden hilft und wie man Tote ehrt; auch hat sie ihr das Wissen um die großen tellurischen Zusammenhänge mitgeteilt. Überlegen ist ihr Germa nur dort, wo es darum geht, Erlebtes zu analysieren und die daraus gewonnene Erkenntnis gedanklich weiterzuentwickeln. Der Hang zum Aphorismus ist eines ihrer erzählerischen Privilegien, von dem sie des öftern Gebrauch macht. So vernehmen wir von ihr, daß Furcht "einem gewissen Übermaß an Phantasie" entstammt, nämlich "der Überschätzung des Lebens", was wiederum nicht zu verwechseln sei "mit der Liebe zum Leben" (S. 32). Wir folgen ihren Gedanken über die Liebe, die sie "als Zustand der Hellsicht" bezeichnet (S. 61). Wir hören ihr aufmerksam zu, wenn sie zum Schluß kommt, "das Schamgefühl sei vielleicht die heftigste, offenkundigste Äußerung der Sexualität", in Anbetracht der Tatsache, daß es Liebende gebe, "die alt werden, ohne ihre Zurückhaltung aufzugeben und ohne verhindern zu können, daß ihnen Schamröte ins Gesicht steigt" (S. 190). In andern Momenten will uns scheinen, ihre Sentenzen gäben vielleicht doch Allzubekanntes wieder. So kommt ihr Kommentar über den Unterschied zwischen den Geschlechtern beinahe einem Gemeinplatz gleich. Man höre: "Auch wenn die Frauen den Anschein erwecken, sie folgten den jeweils neuesten Moden, sind sie widerspenstig gegen Neuerungen. Auf dem Grunde ihrer Natur behauptet sich ein Hang zum Primitiven, zum Alten, Vergangenen, bereits Erprobten, und hier gibt es für sie keine Phantasien. Vielleicht leben sie tiefer in den allgemeinen Formen des Lebens; der Mann läßt sich stärker von seinen Vorstellungen über Raum und Zeit beeinflussen, was ihn nicht dem Leben als solchem, sondern einer bestimmten Epoche verpflichtet" (S. 74).

In welchem Verhältnis zum Romandiskurs stehen nun Quinas intuitives Wissen einerseits und Germas Erinnerungsvermögen, das jenes erst begreifbar macht, andererseits? Was die "Sibylle" betrifft, haben wir gesehen, daß diese einfache, kluge Frau, obgleich sie eine Art seherische Begabung entwickelt, nicht etwa als Dichterin eingestuft werden darf, denn nur ausnahmsweise betrachtet sie ihre eigene Welt und sich selbst aus kritischer Distanz. Ihr praktischer Sinn für die konkrete Wirklichkeit, ihre Beobachtungsgabe und ihre Einsicht in die grundlegenden Zusammenhänge des Lebens verweisen aber dennoch auf jene tiefere Welt- und Seinerfahrung, die auch dem Roman innewohnt. Quinas besondere Begabung entspricht daher metaphorisch dem im Roman angelegten Wissen über die Welt: seiner **Welthaltigkeit**.

Die Erzählerin, die sich auf einer höheren Reflexionsstufe bewegt, besitzt hingegen die Gaben der evozierenden Erinnerung, der Selbstanalyse und des adäquaten sprachlichen Ausdrucks, mit einem Hang zum prägnanten Werturteil, zur Reflexion, zum aphoristischen Stil. Germa erscheint sowohl als Beschwörerin vergangener Zeiten als auch als Richterin und Interpretin von Quinas bewegtem Leben. Als Person, die die Erzählinstanz verkörpert, ist sie Trägerin jener geistigen Kraft, die dem Geschehen Form gibt. Ihr Meditieren ist sichtbar werdender Ausdruck des Aussageprozesses: wenn auf der Ebene der Erzählung die Kommunikation zwischen Germa und ihr selbst (da ja Bernardo nicht eingreift) stattfindet, so verbindet eine andere, höhere Kommunikationsebene den Leser mit dem Text. Germa ist daher *Figur* - nicht so sehr der schreibenden Dichterin, denn die Autorin als solche bleibt ja au-

Berhalb des Romangeschehens - als vielmehr der organisierenden Intelligenz, die den Roman gestaltet und ihm seine intellektuelle Qualität verleiht. Daß aber ein Kunstwerk nicht bloß aus einem Akt des Intellekts, sondern immer auch aus jener tieferen Einfühlung in die Grundgegebenheiten des Lebens entsteht, dafür gibt es in *A Sibila* genügend Hinweise: erst Quina und Germa **zusammen** besitzen (d.h. versinnbildlichen) die Fähigkeiten, die zur Schaffung eines Kunstwerks nötig wären; erst wenn wir beide Figuren und deren grundverschiedene Begabungen zueinander in Beziehung setzen und sie miteinander kombinieren, wird uns klar, aus welcher Vielschichtigkeit von Weltkenntnis und Reflexion dieser Roman besteht.

Mechthild Häussler

AGUSTINA BESSA LUÍS, *O MOSTEIRO* (1980)

Agustina Bessa Luís gehört zu den wenigen europäischen Autorinnen, deren Werk breite Anerkennung auch außerhalb des speziellen Kontextes der "Frauenliteratur" findet. Geboren 1922 in der Nähe von Amarante, schreibt Agustina Bessa Luís ihren ersten (unveröffentlichten) Roman im Alter von 16 Jahren. Ihr 1948 erschienener Roman *Mundo Fechado* findet sofort große Beachtung. Für *A Sibila* (1953) erhält sie den Preis "Delfim Guimarães" und im folgenden Jahr noch den "Eça-de-Queirós"-Preis. 1981 wird sie vom portugiesischen PEN-Club für den literarischen Nobelpreis vorgeschlagen. Saraiva und Lopez sehen ihr Werk durch eine radikale 'Negativität' gekennzeichnet, "uma negatividade",

nascida de um ... profundo sentido da decadência na burguesia originariamente rural, e servido por uma extraordinária exuberância, algo indisciplinada, de evocações, pormenorizadas até à alucinação ou amplificadas até aos casos extremamente significativos, eis o que informa os romances caudalosos de um dos mais importantes ficcionistas de hoje ...¹

Doch nicht nur weil alle diese Aussagen ganz besonders auf *O Mosteiro* (1980) zutreffen, erscheint gerade dieser Roman geeignet, einen Einblick in das Roman-schaffen Agustina Bessa Luís' zu geben: Nachdem sich die Autorin in den siebziger Jahren verstärkt dem biographischen Roman gewidmet hatte (u.v.a. *Florbela*, 1979; *Fanny Owen*, 1979; *Sebastião José*, 1981) nimmt sie mit *O Mosteiro* die in ihren Werken der fünfziger Jahre behandelten "temas do matriarcado na administração rural nortenha, incommensuralidade e incommunicabilidade radical das paixões humanas e do insólito-revelação" wieder auf.² Da diese Themen jedoch in den großen Rahmen des Entwicklungsromans eingebettet sind, kann *O Mosteiro* gewissermaßen als Synthese von Agustina Bessa Luís' bisherigem Romanwerk gelten.

Es dürfte kaum möglich sein, die Handlung in ein paar Sätzen zusammenzufassen. Stattdessen soll hier eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Orte und

1 António José Saraiva/Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, 1985: 1141. Übersetzung dieser Stelle: "Einer ... Negativität, geboren aus einem ... tieferen Empfinden der Dekadenz im ursprünglichen Land-Bürgertum dient eine außerordentliche und etwas undisziplinierte Fülle an Anspielungen, verkleinert bis zur Halluzination oder erweitert zu außerordentlich bezeichnenden Fällen. Das ist es, was die üppigen Romane eines der wichtigsten zeitgenössischen Erzähler prägt ...".

2 Siehe 1); Übersetzung der Stelle: "*O Mosteiro* übernimmt und verfeinert die Themen des Matriarchats in der nord[portugiesischen] Landverwaltung, die radikale Unvereinbarkeit und Sprachlosigkeit der menschlichen Leidenschaften und des Unerwartet-Geoffenbaren".

Personen gegeben werden. Hauptsächlicher Schauplatz ist ein in Nordportugal situiertes "vale de S. Salvador". Dieses Tal, in dem, zumindest am Anfang des Romans, die traditionellen Sozialstrukturen noch gut funktionieren, ist Inbegriff einer ursprünglichen, als mythisch und sinnlich erfahrenen Provinz. Dem wird die Stadt Porto und das sonstige Land ("o país") gegenübergestellt: dort herrschen Oberflächlichkeit und Dekadenz. Innerhalb des Tals wird eine durch zwei komplementäre Zentren bestimmte Topologie konstruiert: sie umfaßt einerseits den "mosteiro", ein mittelalterliches Kloster, das seit seiner Restauration durch den Abt Cândido als Irrenhaus dient und durch Männer geprägt ist, andererseits den "viveiro" (wörtlich: 'Fischzucht', 'Baumschule', 'Brutstätte'), einen Gutshof, der durch mehrere starke Frauenpersönlichkeiten beherrscht wird. Der Roman beginnt mit einer Besichtigung des "mosteiro", das als Ort des Geistes und der Geschichte, als intellektueller Fluchtpunkt, gewissermaßen ein Widerlager zum "viveiro", dem Ort des "existentiellen" und körperlichen Lebens darstellt. Wenn auch immer wieder vom Leben im "mosteiro" und von seiner Geschichte erzählt wird, werden die Bewohner des "viveiro" doch stärker individualisiert, erscheinen sehr viel mehr denn die Bewohner des "mosteiro" als Menschen von Fleisch und Blut, deren Lebensgeschichte kontinuierlich verfolgt wird. So bildet, entgegen der Vorgabe durch den Romantitel, letztendlich das Familiengut den wichtigeren Schauplatz.

Im Zentrum des Romans steht die dort ansässige Familie Teixeira³, von der in fünf Generationen die Rede ist:

Die unverheirateten Geschwister der dritten Generation, Assunta, Matilde, Aurora und Bento leben zusammen auf dem Familiengut. Assunta trägt am Anfang des Romans den Namen "Assunção" - als Ausdruck ihrer überwältigenden Erscheinung? - und wird als sehr schön beschrieben. Die Männer, die ihr bis ins höhere Alter den Hof machen, weist sie zurück, da sie es vorzieht, mit ihren Schwestern zu leben und sich Stickereien zu widmen; außerdem fühlt sie sich wegen ihrer Hämorrhagien nicht zur Ehe geeignet. Matilde verkörpert den Typus der "androgynen" Frau, sie ist verantwortlich für den Handel und die sonstigen Außenkontakte; sie stellt die Verbindung zum Kloster her. Aurora dagegen ist für die Hausarbeit und die Dinge des täglichen Lebens zuständig; häßlich und kurzsichtig ist sie das praktische und unentbehrliche Komplement zu Assunta und deren ständige Begleiterin. Bento erfüllt trotz seiner Neigung zum Alkohol seine Pflichten als Hausherr. Als Vater mehrerer unehelicher Kinder im Dorf ist er eine schwache und in jeder Hinsicht anspruchslose Persönlichkeit.

Maria Rosa, die nach einer frühen Romanze mit einem Kuhhirten schnell standesgemäß verheiratet wurde, lebt auf einem Gut namens "Covas do Douro". Als schönste unter den Schwestern verbindet sie mit Assunta ein Frauenleiden, mit der hübschen Noémia die Lust am Geldausgeben. Letztere lebt, ebenfalls unausgefüllt und unglücklich, seit ihrer Heirat in Porto. Ihr Bruder Salvador reist nach Amerika, wo er seine spätere Frau Clarinda kennenlernt und mit ihr flieht. Als Spielbankier reich und wieder arm geworden, schickt er Clarinda nach Portugal, wo sie sich mit

3 Agustina Bessa Luís' Vater Artur Teixeira Bessa war Besitzer des Guts Tavanca (Amarante), cf. Álvaro Manuel Machado. Agustina Bessa Luís, *O Imaginário Total*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983: 19. Es handelt sich hierbei um die bislang einzige literaturwissenschaftliche Monographie zu dieser Autorin.

einem anderen Mann verbindet. Ebenfalls zurückgekehrt, kann sich Salvador auf dem Familiengut nicht mehr richtig einleben. Er läßt sich in Porto als Antiquitätenhändler nieder und lebt dort bis zu seinem Tode in zunehmender Vereinsamung.

Sein Sohn Belchior ist der Protagonist des Romans. Als die Erzählung einsetzt, ist er 13 Jahre alt, woraus sich als ungefähres Geburtsdatum das Jahr 1922 errechnen läßt (was dem Geburtsjahr Agustinas entspricht). Belchior, der seine Ferien regelmäßig auf dem Familiengut verbringt, besucht häufig das Kloster, sei es um historische Nachforschungen anzustellen, sei es um die Geisteskranken zu besuchen. Anläßlich eines Sanatoriumsaufenthaltes seiner Mutter lernt Belchior Otelina kennen, an der er jedoch zu seinem großen Schrecken lesbische Neigungen erkennt. Er heiratet schließlich Lúdia, die von einem krankhaften Ordnungswahn befallen ist. Wie Agustina gibt Belchior letztendlich seine Juristenkarriere auf, um sich auf dem Familiengut ganz der Schriftstellerei zu widmen. Es entstehen zwei erfolgreiche Bücher, *Os Moinhos* und *A Serração*, sowie die unveröffentlichte *Sebastião*-Geschichte. Während Belchior als eher zurückhaltender, introvertierter Kopfmensch dargestellt wird, ist sein Cousin José Bento ein durchsetzungskräftiger, extrovertierter Sportler. Dessen spätere Frau Josefina, die ohne Mutter aufwächst, beginnt siebzehnjährig eine Liebschaft mit dem Senhor da Costa. Obwohl diese Liaison in erster Linie darin zu bestehen scheint, daß sich Josefina in seine Jagdhütte einschließt, um mit den dort befindlichen Waffen zu hantieren, führt ihre Entdeckung dazu, daß Josefina zuerst für eine Weile nach Porto entsandt und dann an Matilde übergeben wird. Das deutsch-jüdische Ehepaar Klarsfeld, das ein Jahr lang Aufnahme im "viveiro" findet, nimmt Josefina bei seiner Abreise mit. Als Josefina nach einigen Jahren anscheinend zweifelhafter moralischer Existenz auf das Gut zurückkehrt, trifft sie dort auf Belchior. Um einen eigenen Haushalt führen zu können, heiratet Josefina für alle überraschend und zu Belchiors großer Enttäuschung den Cousin José Bento. Kurze Zeit später wird sie erschossen in da Costas Jagdhütte aufgefunden.

Zur nächsten Generation gehören eine junge Frau, die Belchior als "Lilith" bezeichnet, und "as meninas", die beiden Töchter Paulinas. Letztere verbringen ihre Ferien auf dem Familiengut, wo sie beim Stöbern nach alten Gegenständen Belchiors *Sebastião*-Manuskript finden.

Die Interpretation soll nun in drei Schritten erfolgen: der erste beschäftigt sich mit der thematischen Ebene des Romans, der zweite ist den Erzählstrukturen gewidmet, der dritte stellt den Roman in den Kontext der *condition moderne*.

Betrachtet man den Roman im Ganzen, so findet man zwar glückliche Frauen und leidlich glückliche Männer - aber kein glückliches Paar. Dies hängt mit der grundsätzlichen Unvereinbarkeit zwischen männlichem und weiblichem Wesen zusammen: Männer und Frauen sind zu unterschiedlich für das Zusammenleben, es gibt kein gemeinsames "terrain", auf das sich eine positive Beziehung gründen könnte (z.B. S. 80⁴).

Für die im "vale de S. Salvador" herrschende Mentalität ist männliche Sexualität ein natürliches, selbstverständliches Bedürfnis. Deshalb sind ethische Vorschriften

4 Diese und alle folgenden Angaben in Klammern beziehen sich auf die Seitenzahlen der Textausgabe des Romans, erschienen bei Guimarães Editores (Lisboa), ³1984. Eine deutsche Übersetzung liegt zur Zeit leider noch nicht vor.

in diesem Bereich kaum maßgeblich, sodaß selbst Vergewaltigung, Inzest und die Zeugung von "bastardos" sozial nicht geahndet werden (z.B. 63, 79). Doch auch sonst scheinen Männer eher außerhalb zu stehen: keinem der dargestellten Männer gelingt es, sich verantwortungsvoll in Familie und Gesellschaft zu integrieren. So wird der "viveiro" von starken Frauenpersönlichkeiten beherrscht, während z.B. Bentos Rolle allein darin besteht, den Knechten gegenüber Autorität auszuüben. Die anderen Männer der Familie verlassen deshalb konsequenterweise das Tal.

Kann man von Belchior aus verallgemeinern, ist der ideale Beruf für einen Mann der des Schriftstellers. Insbesondere die damit verbundene Beschäftigung mit Geschichte scheint dem männlichen Wesen zu entsprechen - dies zeigen nicht nur Belches Forschungen und die anscheinend glückliche Existenz der Mönche und Äbte im Kloster, sondern auch das Leben der "doidos" (Irren), die sich mit historischen Personen identifizieren und geschichtliche Ereignisse nachspielen. Durch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte scheinen die auftretenden Männer in die Lage versetzt zu werden, ihre eigene Geschichte gleichermaßen therapeutisch zu verarbeiten. Verwirklichen läßt sich eine glückliche männliche Existenz unter diesen Bedingungen vor allem im Kloster bzw. Irrenhaus.

Komplementär dazu ist das Frauenbild: Gelebte weibliche Sexualität erscheint als grundsätzlich unmoralisch. Steht der männliche Geschlechtstrieb gewissermaßen außerhalb der Kultur, ist ihr gegenüber indifferent, so ist weibliche Geschlechtlichkeit absolut unvereinbar damit. Am anderen Geschlecht interessierte Frauen werden, wenn nicht als geschmacklos (Clarinda) oder primitiv (Otelina), so doch zumindest als unkultiviert (Josefina) beschrieben. Das positive Gegenbild dazu ist die schöne, kluge und geschmackssichere Assunta, die sich durch ihre Hämorrhagien Leiden und Verzicht auferlegt. Besonders innerhalb der Ehe ist den Frauen ein erfülltes Leben verwehrt: Verheiratete Frauen leiden unter der Tyrannei oder der Unzuverlässigkeit ihres Mannes. Da solchermaßen unglückliche Frauen problematische Beziehungen zu ihren Söhnen unterhalten, pflanzt sich das psychische Elend von Generation zu Generation fort. Die einzige (moralisch anerkannte) Alternative zum Unglück in der Ehe ist das Leben der Frauen im "viveiro". Denn im Gegensatz zu den Männern scheint den Frauen die Welt des Geistigen nicht offenzustehen: keine der Frauen bis einschließlich Belches Generation ist geistig tätig. So sind auch die im "mosteiro" untergebrachten geisteskranken Frauen lediglich zu monotonen Handarbeiten fähig, während die Männer zum Teil erstaunliche Kunstwerke schaffen (112).

Trotzdem ist diese grundsätzliche Unvereinbarkeit des männlichen und des weiblichen Wesen, die die Menschen vor die Wahl stellt, ehelos zu bleiben oder unglücklich zu werden, nicht das letzte Wort des Romans. Es ist die Beschreibung eines Zustandes (wie sich später noch zeigen wird, aus der Perspektive einer ganz bestimmten Person), der zwar fast den ganzen Roman über dominant scheint, an dessen Ende aber weitgehend durchbrochen ist. Sucht man nun rückblickend nach den Anfängen dieser Entwicklung, so stellt man fest, daß sich Ansätze bereits sehr früh andeuten. Schon Belches Tante Matilde integriert nicht nur selbst männliche Rollenelemente, sie kann auch bei ihren Verhandlungen auf sachlicher Ebene mit Männern umgehen, ohne dabei ihre Weiblichkeit zu verneinen (z.B. 31, 117). Josefina, die bereits der nächsten Generation angehört, widersetzt sich einschränkenden Normen auf äußerst radikale Weise. Bezeichnenderweise ist es auch wieder Matilde, die sich mit ihr solidarisiert (108). Josefinas Revolte ist jedoch noch weitgehend

blind und muß deshalb fast zwangsläufig in Scheitern und Selbstzerstörung enden. Dagegen scheint "Lilíth" auf eine fast wunderbare Weise die Josefina fehlende Geistigkeit zu besitzen (227). Als selbstbewußte, intelligente und gebildete Frauen, die ihre Körperlichkeit auf eine natürliche Weise integrieren, treten dann in der jüngsten Generation die Töchter Paulinas auf (233-6). Daß es sich dabei nicht nur um eine punktuelle, zufällige Entwicklung handelt, bestätigt das am Ende des Romans ebenfalls veränderte Verhalten der Mädchen im Tal.

Ein weiteres zentrales Thema des Romans ist das Schreiben als Verarbeitung der persönlichen und der gesellschaftlichen Geschichte. Für Belchior dient das Schreiben dazu, Emotionen zu kanalisieren und zu reflektieren. Als ihm im Laufe seiner Entwicklung die gewohnte Umgebung des Tals problematisch wird, verfaßt er zwei Bücher über lokale Bräuche und Techniken, in der Hoffnung, so, auf einer reflektiven Ebene, eine Beziehung zu der ihn umgebenden Realität zu gewinnen. Seine Darstellung eines durch Angst zur Rastlosigkeit getriebenen S. Sebastião ist gewissermaßen eine karikaturale Rache an seinem Cousin José Bento, der ihm immer als Vorbild hingestellt wurde; in den Frauengestalten verarbeitet er seine Beziehung zu den Tanten, vor allem aber die durch Josefina ausgelöste Verunsicherung. Das *Sebastião*-Buch ist durchzogen von Kindheitserinnerungen, die in der Regel nur assoziativ angebunden sind. Obwohl das Sebastião-Kapitel aufgrund des Erzählerwechsels einen Einschub bilden müßte, integriert es sich so nahtlos in das Gesamtgefüge des Romans. Um durch das Schreiben jene von der eigenen Unsicherheit erlösende Objektivität zu erreichen, häuft Belchior eine Vielzahl von Fakten und Quellen an, deren Interpretation ihn jedoch nie zu befriedigen vermag. Obwohl er immer wieder betont, eine letztgültige Erklärung für das Verschwinden des Königs könne nicht gegeben werden, unterliegt auch er dem diesbezüglichen "Erklärungszwang": Seine Sebastião-Geschichte dokumentiert so nicht nur die bisherige Tradition, sondern wird auch zu deren letztem Glied.⁵ Die immer wiederholte Behauptung, Sebastião

-
- 5 Nach der Schlacht von Alcácer-Quibir (1578), die zur Folge hat, daß Portugal in Personalunion mit Spanien regiert wird, wodurch später das Kolonialreich fast völlig an Holland und England verlorengeht, ist der junge portugiesische König D. Sebastião verschwunden, anscheinend ohne daß man ihn fallen gesehen oder später seine Leiche gefunden hätte. Aus der Hoffnung, Sebastião kehre eines Tages zurück, um Portugal vom spanischen Joch zu befreien und dem Land seine einstige Größe wiederzugeben, entsteht der sogenannte "Sebastianismo", der sich dazuhin mit anderen, schon bestehenden Tradition messianischer Heilserwartung mischt und einen der wichtigsten, wenn nicht den wichtigsten Kristallisationspunkt portugiesischer Nationalidentität darstellt. In der *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa - Rio de Janeiro o.J.) wird die Tradition des "Sebastianismo" folgendermaßen beschrieben (Übersetzung von mir): "Die Wurzel des allgemeinen Phänomens des Messianismus, die wir als die Lehre vom Verhüllten ('encobertismo') bezeichnen können, ist der hebräische Messianismus, der bei uns seinen Ausdruck in den berühmten Erkenntnissen des Schuhmachers Bandarra fand, und durch Neu-Christen verbreitet wurde ...". Als sich - verstärkt durch ähnliche Traditionen in Spanien - bei den Juden sekuläre Messiaserwartungen verbreitet hatten, "hielten sie die Umstände für günstig zur Entfaltung des *Sebastianismo*, als D. Sebastião während der Schlacht von Alcácer verschwand, ohne daß es sichere Zeugen für seinen Tod gegeben hätte. Nachdem einige Jahre vergangen waren, erweiterte sich der sebastianistische Glaube, und der *Verhüllte* war nicht mehr nur D. Sebastião, sondern bezeichnete einen Erlöser im Allgemeinen. Der so erweiterte Glaube wurde nun bewußt für politische Zwecke kultiviert. Dies taten portugiesische Kirchenleute, vor allem die

sei im Grunde ein ängstlicher Mensch gewesen - das entsprechende Kapitel ist mit "o medo" überschrieben - sagt so trotz allem Streben nach Objektivität mehr über die Beziehung des Autors zu seinem Cousin als über die historische "Wahrheit".

Trotz zahlreicher Einschübe auf der Erzählebene, die zum Teil ausführliche Erörterungen zu den unterschiedlichsten Themen beinhalten und *O Mosteiro* weit weg vom naturalistischen Roman rücken, wird dem Leser die durch den Roman aufgebaute Welt äußerst lebendig und real. So soll nun der Frage nachgegangen werden, durch welche erzählerischen Mittel jener für das Buch so charakteristische *effet du réel* zustande kommt.

Ein wichtiger Faktor ist bestimmt inhaltlicher Natur: Viele der Bilder entsprechen vor-bewußten Grundmustern, die, sei dies nun allgemein-menschlich bedingt oder kulturell vermittelt, jeden Menschen unseres Kulturkreises emotional ansprechen. Das heißt, der Leser wird gewissermaßen eingefangen in ein Netz von Symbolstrukturen, das vollständig zu entwirren den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. (Man denke z.B. an die Symbolik des Weiblichen und des Männlichen als biophiles versus nekrophiles Prinzip, die symbolische Bedeutung der Waffen, die sinnliche Dimension des Schmutzes und des Waschens, die "Tiefe" der "Provinz" etc.)

Auf der Kapitelebene folgt der Romantext grob dem chronologischen Ablauf. Die in den Kapitelüberschriften signalisierten Themen bilden Schwerpunkte der Entwicklung des Protagonisten innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts. Nach einer mit "Belchior" überschriebenen Einleitung (I) wird im zweiten Kapitel ("o viveiro") das von Frauen beherrschte Haus der Kindheit beschrieben, das dritte Kapitel, "os doidos", ist der geistigen Initiation und dem Leben im "mosteiro" gewidmet,

Jesuiten in ihrer Propaganda gegen Kastilien. Von Pater Manuel da Veiga erschien 1605 das Leben des Simon Gomes (*A Vida de Simão Gomes*) ..., das die Voraussagen des 'heiligen Schuhmachers' feierte; vielen Jesuiten-Patern wurden prophetische Visionen zugesprochen, und der Herzog von Bragança, der zukünftige João IV, wurde als der wahre Verhüllte, wie er in den Prophezeiungen angekündigt ist, bezeichnet. ... Nach 1640 war der größte Fürsprecher der 'Lehre vom Verhüllten', wie man sie in den Erkenntnissen Bandarras findet, der Pater António Vieira, dessen prophetischen Patriotismus António Sérgio als eine einfache Anwendung oder Ausweitung der exegetischen Methoden auf die 'Figuren' ('Figuras') betrachtet. Von nun an erstarkte der *Sebastianismo* (im weiteren Sinne der Lehre vom Verhüllten) in allen Krisenzeiten, wie zum Beispiel während der französischen Invasionen; und als 1910 die Republik ausgerufen wurde, behaupteten manche Leute aus dem Volk, daß sie von Bandarra vorausgesagt worden wäre. Oliveira Martins und andere sahen im *Sebastianismo* eine Äußerung des Genies des portugiesischen Volkes, was als Beweis für seine Zugehörigkeit zur keltischen Rasse betrachtet wurde. 1920 vertrat António Sérgio die These, daß der *Sebastianismo* nichts spezifisch Portugiesisches sei, noch etwas Rassenspezifisches, sondern sich durch historische Umstände und intellektuelle Einflüsse erkläre (*Interpretação não-romântica do sebastianismo*, no. 1. der *Ensaio*s). Sowohl Sérgio's Theorie zum *Sebastianismo*, als auch seine Meinung über D. Sebastião, den Sérgio als einen unfähigen Schwärmer ('pateta incapaz') beschreibt, der allen Klassen der portugiesischen Gesellschaft seinerzeit schadete und dessen Afrika-Feldzug eine einfache Folge eben dieser Unfähigkeit war, riefen lebhaften, breiten und empörten Widerstand hervor, dessen herausragendster Vertreter Carlos Malheiro Dias war, der eine berühmte Polemik mit ihm ausfocht. Später gab allerdings sogar Malheiro Dias zu, daß der Autor der *Ensaio*s recht hatte, was er in einem Interview mit dem *Diário de Lisboa* offiziell anerkannte" (Vol. XXVII, S. 10-1.).

das vierte, mit "a sedução" überschriebene Kapitel beschäftigt sich vorwiegend mit der erotischen Initiation, während die abschließende Sebastião-Geschichte (V) unter vielem anderen die Mutter-Sohn Beziehung reflektiert. Man könnte die Abfolge der Kapitel als abwechselnde Dominanz männlicher und weiblicher Einflüsse in der Entwicklung des Protagonisten verstehen, wobei das erste und das letzte Kapitel jeweils ein Stadium der relativen, zuerst unbewußten, dann bewußten, Integration beider Seiten repräsentieren.

Innerhalb der Kapitel ergibt sich der Zusammenhang der einzelnen Textstücke aber meist assoziativ und weitgehend unabhängig vom zeitlichen Ablauf. Manchmal genügt ein Stichwort, um ganze "Erinnerungs-" und "Reflexionskaskaden" auszulösen. Offensichtlich ist hier nicht ein willentlich sich erinnerndes, Inhalte hierarchisierendes, rationales Erzählerbewußtsein am Werk, sondern die "Macht" der Dinge und der Bilder. Diese scheinen sich gewissermaßen von selbst mitzuteilen, so daß das Erzählerbewußtsein zu deren bloßem Spiegel wird. Um intersubjektiv verständlich zu sein, setzt solches "psychisches Rohmaterial" eine bestimmte Rezeptionshaltung voraus: Genau wie der Erzähler muß der Leser die Bilder emotional auf sich wirken lassen. Dies bedeutet eine Identifikation mit dem Erzählerbewußtsein und läßt den Text für den Leser zur Simulation eigenen Sich-Erinnerns werden.

Der Roman wird von verschiedenen thematisch bestimmten Erzähl- und Reflexionssträngen durchzogen. Diese mehr oder weniger bedeutenden Stränge sind nicht einer nach dem anderen angeordnet, sondern oft sehr klein zerstückelt und ineinander integriert, über das ganze Buch verteilt. Trotzdem bleibt der Roman im traditionellen Sinne - als eine Geschichte zusammengesetzt aus verschiedenen Begebenheiten - verständlich. Wie aus dem oben Gesagten zu entnehmen, kann dies bestimmt nicht einem allwissenden auktorialen Erzähler zu verdanken sein, der alle Fäden in der Hand hielt und nun den Leser behutsam durch das Labyrinth begleitete.

Statt dessen entsteht Kohärenz oft durch einfache Wiederholung: Vieles wird zwei- oder mehrfach mitgeteilt, zahlreiche Vor- und Rückgriffe sichern die Einheit der oft durch zahlreiche Seiten unterbrochenen Stränge. Auch dies dient dem *effet du réel*: Wie in der Wirklichkeit begegnet der Leser zu unterschiedlichen Momenten immer wieder identischen Bildern von Gegenständen, denen damit ein von Information und Wahrnehmung unabhängiger Status zuzukommen scheint. Der Leser "kommt nochmals vorbei" - so wie wir wieder und wieder Dinge des täglichen Lebens wahrnehmen, ohne etwas neues an ihnen festzustellen. Damit ist der Leser nicht mehr Empfänger von Informationen über Dinge, sondern scheint selbst teilzunehmen am Prozeß der Beobachtung.

O Mosteiro ist ein Roman im traditionellen Sinne, das heißt ein Text bestehend aus Dialog, Bericht, Beschreibung und Reflexion. Gerade für einen modernen Roman ist es allerdings ungewöhnlich, daß der Erzähler-Reflexion so großer Raum gegeben wird. Oberflächlich betrachtet ist die Erzählsituation eindeutig: Der Erzähler ist unsichtbarer Zuschauer der von ihm berichteten Ereignisse. Von Zeit zu Zeit verweist er auf sich in der ersten Person, ansonsten manifestiert er sich durch gelegentliche ironische Distanzierung des Erzählten. Obwohl seine deutlich subjektiven Reflexionen und Beschreibungen ihm einen ganz bestimmten "Charakter" geben, hüllt er sich in neutrale Anonymität. Damit wäre *O Mosteiro* ein "auktorialer Ro-

man" im Sinne von Stanzel.⁶ Hierzu steht auch keineswegs in Widerspruch, daß Erleben, Denken und Fühlen eines einzelnen Protagonisten stark im Vordergrund stehen. Auffällig ist dagegen, daß die Gedanken des Protagonisten oft nicht deutlich von "allgemeinen", d.h. Erzählerreflexionen abgegrenzt sind, und daß der anonyme Erzähler manchmal die Unwissenheit des Protagonisten teilt. Hinzu kommt, daß der Protagonist selbst Autor eines Buches ist, dessen *écriture* sehr der des "auktorialen" Teils des Romans ähnelt. All dies scheint wiederum mehr auf eine "personale" Erzählsituation hinzudeuten. Tatsächlich wohnen wir auch in dieser Hinsicht einer Entwicklung bei: Sowohl die quantitative Bedeutung der Reflexionen als auch ihr Abstraktionsgrad ist am Anfang des Romans noch relativ gering. Beide wachsen dann aber immer mehr an - genauso wie allgemeine Erörterungen und Belches "Innenleben" kontinuierlich stärker ineinanderfließen. Somit dominiert zuerst eine auktoriale Perspektive, die sich die Sichtweise des 13jährigen Protagonisten Belche völlig unterordnet. Zusammen mit dessen allmählicher Reifung gewinnt dann die "personale" Perspektive immer mehr an Gewicht, bis schließlich im Sebastião-Kapitel die personale Sichtweise selbst zur auktorialen wird. Wie der *effet du réel*, der dem Leser suggerierte, er wohne selbst dem dargestellten Prozeß bei, wirkt auch das allmähliche Sich-Manifestieren von Belches Sichtweise: Man liest nicht nur über Belches Entwicklung, sondern man liest vermittelt durch sie. Der Erkenntnis-Prozeß und seine Vermittlung sind identisch.

So gelingt es, den Leser und Interpreten in die hermeneutische Dynamik des Romans zu verwickeln: Sucht man - wie Belchior in seiner Sebastião-Studie - nach der objektiven "Bedeutung" des Erzählten, meint man sich immer wieder auf die eigenen Obsessionen zurückgeworfen. Eine kritische Überprüfung ergibt dann zwar, daß sich die meisten als rein "subjektiv" erachteten Gesichtspunkte tatsächlich durch den Text belegen lassen. Trotzdem erscheinen sie als nur partielle Wahrheiten, die, weit davon entfernt, die ganze Tragweite des Romans zu erfassen, durch andere Aussagen vielfach relativiert werden müssen. So entstehen immer neue Ansätze, das fehlende zu ergänzen, um endlich zu einer "ausgewogenen" Interpretation zu gelangen. Wie im Falle der Sebastianismo-Tradition ist aber auch hier die Suche nach dem einenden Begriff, nach der umfassenden Theorie, nach der "eigentlichen" Tiefenstruktur - hoffnungslos. In beiden Fällen führt die immer wieder erneuerte hermeneutische Anstrengung nur zu jener immer erneuerten "desilusão", die einen der Schlüsselbegriffe dieses Romans bildet.

Etwas erzählen heißt ja: etwas Besonderes zu sagen haben, und gerade das wird ja von unserer verwalteten Welt, von Standardisierung und Immergleichheit verhindert. ... Nicht nur, daß alles Positive, Greifbare, auch die Faktizität des Inwendigen von Information und Wissenschaft beschlagnahmt ist, nötigt den Roman damit zu brechen und der Darstellung des Wesens oder Unwesens sich zu überantworten, sondern auch, daß, je dichter und lückenloser die Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses sich fügt, um so hermetischer dieser als Schleier das Wesen verhüllt. Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten,

6 Franz Stanzel, *Typische Formen des Romans* (1964). Göttingen: Vandenhoeck, 1974.

der indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.⁷

Während die meisten der in jüngerer Zeit in Nordeuropa entstandenen Romane diese These Adornos zu bestätigen scheinen, konnte im Jahre 1980 in Portugal ein zumindest vordergründig traditioneller, realistischer Roman wie *O Mosteiro* entstehen. Damit stellt sich die Frage, auf welche Weise es Agustina Bessa Luís hier gelingt, mit der sprachlichen und inhaltlichen Problematik realistischen Erzählens in der Moderne umzugehen.

Es wurde bereits ausgeführt, wie sehr auf formaler Ebene die Konkurrenz zum informativen, wissenschaftlichen, rein Referentiellen vermieden wird. Bis an die Grenze des gattungsmäßig noch möglichen wird der Text zum selbständigen Gegenstand, die poetische Sprachfunktion dominant.

Auf der inhaltlichen Ebene könnte man das Prinzip dieses Romans dann darin vermuten, daß er sich auf eine kleine, noch heile Welt als Schauplatz beschränkt. Sicher spielt hier eine Rolle, daß die von Adorno formulierten Auswirkungen der rein technisch orientierten Massengesellschaft in Portugal noch nicht so mächtig sind wie im hochindustrialisierten Nordeuropa. Dies wäre um so zutreffender, als der eigentliche Schauplatz ja ein abgelegenes Tal ist, demgegenüber das restliche Land und die Stadt Porto schon als Orte beunruhigender Modernität und Unübersichtlichkeit erscheinen. Trotzdem ist *O Mosteiro* kein Heimatroman; hier wird weder der Horizont künstlich verengt, noch die Provinz idealisiert. Im Gegenteil: Die traditionellen Lebensbedingungen und die dazu gehörigen sozialen Gesetze werden einer zwar verständnisvoll-erklärenden, aber auch kritischen Reflexion unterzogen. Dies geschieht vor dem Hintergrund der europäischen Kulturtradition: Neben zahlreichen impliziten Anspielungen, zu denen nicht zuletzt das Konzept des Entwicklungsromans zu rechnen wäre, lassen sich auf den 319 Seiten mindestens 56 explizite Referenzen, von der Bibel über Wagner und Freud bis zum *Tod in Venedig* zählen. Trotzdem läßt dieser weite Horizont den Roman nicht ins Bodenlose, Beliebige abstürzen.

Im Zentrum des Romans steht eine Familie: Die Familie zeichnet sich durch genau die Eigenschaften aus, die der modernen Massengesellschaft laut Adorno fehlen: Sie ist ein sinnvoll strukturiertes System, das wie selbstverständlich über Kausalität und Chronologie verfügt. Das Verhältnis seiner Elemente zueinander ist deutlich erkennbar: man ist Vetter und Base, Onkel und Nefte etc. Obwohl - oder gerade weil - jeder im Hinblick auf die Familie eine bestimmte Funktion erfüllen muß, ist er etwas ganz Besonderes und unersetzlich. Grundsätzlich ist einer Erzählung über eine Familie ein Minimum an Handlung garantiert: Zeugung, Geburt und Tod bilden eine chronologisch geordnete Kausalkette. Eine Familienerzählung kann deshalb unendliches Material aufnehmen, ausschweifen in Vorzeiten, ihre Mitglie-

7 Theodor Adorno, "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" (1958), in: Heinz Ludwig Arnold/Theo Buck (Hg.), *Positionen des Erzählens: Analysen und Theorien zur Literatur in der Bundesrepublik*. München: Beck, 1976: 10. Als weitere wichtige Stimme zu dieser Problematik wäre zu nennen: Reinhard Baumgart, *Aussichten des Romans oder: Hat Literatur Zukunft?* Frankfurter Vorlesungen, Neuwied: Luchterhand, 1968.

der auf andere Kontinente begleiten, ohne daß der Bezug des "Einzelnen" zum "Ganzen" gefährdet wäre.

Nach außen hin ist die Familie weder ein Wassertropfen im Ozean noch eine Monade: Es ist eindeutig, wer in welchem (Verwandschafts-) Grade dazugehört, dennoch lassen sich problemlos Beziehungen nach außerhalb aufzeigen. Für den Roman bietet diese relative Geschlossenheit des Systems Familie Ansätze auch zur zeitlichen Strukturierung: Es ergeben sich immer wieder sinnvolle Einschnitte, besondere Ereignisse, wo z.B. die Erzählung beginnen kann. Trotzdem bleibt durch die Generationenabfolge eine zeitliche und erzählerische Kontinuität gewährleistet. In *O Mosteiro* wird dies vor allem am Schluß des Romans deutlich: Eine Phase der Familiengeschichte geht zu Ende, weshalb es einsichtig ist, daß der Roman an dieser Stelle schließt. Dies bedeutet aber nicht, daß nun alles abstürbe und vergeblich gewesen wäre: Die vierte Generation ist bereits dabei, den Fortgang auf die ihr eigene Weise in die Hand zu nehmen.

Winfried Kreutzer

AGUSTINA BESSA LUÍS, *OS MENINOS DE OURO*

Als 1983 *Os Meninos de Ouro* von Agustina Bessa Luís mit dem Großen Romanpreis der Associação Portuguesa de Escritores ausgezeichnet wurde - nach offensichtlich schwieriger Entscheidungsfindung¹, kandidierten doch u.a. auch Werke wie *Fado Alexandrino* von António Lobo Antunes und vor allem *Para Sempre* von Vergílio Ferreira -, galt dieser renommierte Preis wohl auch einem Oeuvre, das seit 40 Jahren in der portugiesischen Literaturszene präsent ist, wenn man auch nicht sagen kann, daß es sich den Haupttendenzen ihrer Entwicklung besonders bruchlos eingepaßt hätte. Als Agustina Bessa Luís 1948 mit *A Muralha* debütierte, wobei zwei Romane, die sie mit 16 Jahren schrieb, unveröffentlicht blieben, beherrschten noch der Psychologismus der *Presença* und ein weltanschaulich zum Teil äußerst doktrinärer, formal 'realistischer' Neorealismus, denen sich existentialistische Positionen beimischten, das zeitgenössische Romanschaffen. Ausnahmen bildeten in diesem Rahmen Nemésio mit *Mau Tempo no Canal* (1944) und Vergílio Ferreira.² Agustina Bessa Luís, so scheint uns, hat deutliche Spuren dieses Kontextes in ihrem Werk bewahrt, wenn auch im weiteren Verlauf Parallelen zu anderen Stilen erkennbar werden, etwa zu dem von Raul Brandão Roman *Húmus* (1917). Dostojewski und Proust, die ebenfalls eingewirkt haben dürften, waren spätestens seit dem Presencismus in Portugal bekannt. Im gegebenen Kontext ungewöhnlich ist die Assimilation grundlegender ästhetischer Gedanken der deutschen Romantik.³ Ein allgemein anerkannter Erfolg war 1954 *A Sibila*, dessen Protagonistin Quina den Typus jener Figuren in Agustinas Werk eröffnet, die das Geheimnishaftes eines sich im Alltäglichen und im Rahmen eines bestimmten *genius loci* konkretisierenden Seins in der Zeit verkörpern, eine Thematik, zu der ab dem Zyklus *As Relações Humanas* (1964-1966) noch die Themenkomplexe der menschlichen Leidenschaft als existentielles Abenteuer und der Geschichte in ihrem Bezug zu Ideologie und Mythos treten⁴, eine Entwicklung, die sich ohne spektakuläre Brüche und Wendungen vollzieht und jene Ideenkonstanten aufbaut, in deren Rahmen wohl seit *As Pessoas Felizes*

1 Cf. "Sim, não, pode ser [Declarações de voto de Álvaro Salema, Maria de Glória Padraão, Óscar Lopes e David Mourão-Ferreira]", *Jornal de Letras* 4, n. 92 (10.4.1984) 4.

2 Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa Luís. O Imaginário Total* (Lisboa, 1983) 41; 175.

3 Álvaro Manuel Machado, "Agustina Bessa Luís - da herança romântica a Marguerite Yourcenar", *Letras & Letras*, n. 12 (1.12.1988) 14.

4 Machado (1983) 80; Machado (1988) 15.

auch die Aktualität der April-Revolution bzw. ihre Vorgeschichte und ihre Folgentwicklung behandelt wird (*Crónica do Cruzado Osb.*, 1976; *As Fúrias*, 1977; *O Mosteiro*, 1980 und schließlich auch *Os Meninos de Ouro*). 'Unpolitisch' vor 1974, transzendiert Agustina Bessa Luís die politische Aktualität, indem sie sie in weiterer historischer Perspektive oder in ihren kollektivpsychologischen Manifestationen durchleuchtet und klassifiziert.⁵

Der Roman *Os Meninos de Ouro* schildert, in weitem Rückgriff auf die Familiengeschichte der Alba Pereira mit ihrer um 1860 im Douro-Gebiet hervortretenden prägenden Gründerfigur und "Patriarchin" Ana de Cales und unter Einbeziehung eines in der Folge weitgefächerten Familien- und Freundesspektrums die Geschichte der Ehe des José Matildes, seinerseits Abkömmling einer alten Familie aus Porto, mit Rosamaria Alba Pereira und das Scheitern ihrer Beziehung aufgrund der schon vor der April-Revolution 1974 eingeleiteten und sich danach realisierenden steilen politischen Karriere Josés, der, vor allem durch den intellektuellen Intriganten Farina manipuliert und beeinflusst, zu einer charismatischen Führerfigur aufgebaut wird. Rosamaria wie José Matildes wurzeln im sozialen und mentalen Raum der *Marca* am Douro, aus dem sich José Matildes löst, während Rosamaria ihm als Enkelin der Hipólita und ferne Reinkarnation der Ana de Cales verbunden bleibt und sich der neuen Lebensform widersetzt und verweigert. José Matildes' eheähnliche Liaison mit der urbanen, aber auch farblos konventionell wirkenden Marina ist sichtbarer Ausdruck seiner Persönlichkeitsentwicklung bzw. seines Authentizitätsverlustes. Seine Karriere endet mit seinem plötzlichen und spektakulären Tod. Parallel zum Niedergang und zur Auflösung des Clans der Matildes und Alba Pereira zeichnet sich der Aufstieg der charakterlich nicht weniger markant gezeichneten "Marcianos", der Familie Márcias, der organisationstüchtigen und energischen ehemaligen Köchin im Hause José Matildes', ab. - Den Hintergrund des sich auf individueller und historischer Ebene abspielenden Handlungsgeschehens bildet die Region, deren bürgerliche Kultur sich nie ganz von ihren bäuerlichen Fundamenten gelöst hat und deren *spiritus loci* als Verbindung von Landschaft und Geist ihrer Bewohner die "incomunicabilidade" (p. 16)⁶ dieser Kultur bedingt, eine Eigenschaft, die in der Darstellung des Romans negativ wie positiv konnotiert, letzteres vor allem in ihrer Verlängerung und Vertiefung in den Mythos der Ursprünge, der im Symbol der wilden Landschaft des Gerês und eines ihr kongenialen Denkens (p. 302), der *geresianas*, und der unscheinbaren Wildblume *Iris boissieri* den Anfang und den Schluß des Romans bildet. "Os meninos de ouro" bezeichnen eine der dominierenden sozialen Gruppen der Region, den einst von draußen gekommenen Kleinhändler, der reich und zum lokalen Potentaten geworden ist (p. 46), im weiteren Sprachgebrauch des Romans freilich wohl auch den vom Glück Begünstigten, den erfolgreichen, sich aber noch nicht am Ende seiner Karriere sehenden und weiterspekulierenden Arrivierten (pp. 46; 101; 106).

5 Zur Stellung Agustina Bessa Luís' im Rahmen der Thematisierung der Revolution von 1974 s. Eduardo Lourenço, "Literatura e Revolução", *Colóquio/Letras* n. 78 (III/1984) 9; 13.

6 Diese und folgende Seitenzahlen nach der Ausgabe *Os Meninos de Ouro*. Romance (Lisboa, Guimarães, 1983).

Formal charakterisiert sich der Roman durch das Vorwiegen konventioneller Erzählelemente, die freilich durchaus originell funktionierend in gewissem Sinn verfremdet erscheinen. Dies wird etwa angesichts des allgegenwärtigen, mit allen seinen traditionellen Attributen und Möglichkeiten ausgestatteten auktorialen Erzählers deutlich. Seine souveräne Willkür im Arrangieren von Personen und Ereignissen⁷, seine Tendenz, in langen essayhaften Einschaltungen sich nicht nur nicht mit Rücksicht auf Wohlwollen und Gefolgschaft des Lesers auf der Ebene eines als vernünftige *communis opinio* angenommenen Meinungsmittelmaßes zu bewegen, sondern den Leser z.B. in der Analyse und Einschätzung neuerer politischer Entwicklungen möglicherweise vor den Kopf zu stoßen (oder zu provozieren?), sein Auftreten als Ich in Aphorismen und Sentenzen und schließlich das Kommentieren des eigenen Erzählens (pp. 28; 276) lassen ihn als Kritik an einer Fiktion von Objektivität erscheinen, die, seit Flaubert gefordert und angestrebt, immer nur eine fiktive und fiktionale sein kann.

Daß der Erzähler in *Os Meninos de Ouro* letztlich doch ganz anders als der gemütvollte Erzähler des 18. oder 19. Jahrhunderts funktioniert, zeigt am deutlichsten sein Verhältnis zu den Figuren. Nicht nur weiß der Erzähler im ganz elementaren Sinne viel mehr als seine Figuren, nicht nur ist er klarsichtiger als sie, sondern er beurteilt sie auch gern aus einer Position der Überlegenheit und dies in der Regel nicht wohlwollend.⁸ In diesem Zusammenhang wäre die Frage zu stellen, ob die von Camilo in *Crónica do Cruzado Osb.* festgestellte, offensichtlicher Unfähigkeit des Autors zugeschriebene Uniformiertheit der Figuren, die Undifferenziertheit ihrer Sprache, die Ärmlichkeit und Künstlichkeit ihrer Dialoge, vor allem aber seine Neigung, ihnen Dimensionen zu geben, die der Leser fast nicht nachzuvollziehen vermag⁹, nicht eher Ausdruck dieser 'Grausamkeit'¹⁰ des Erzählers als technisches Unvermögen wäre. Als Beispiel für den genannten Befund mag in *Os Meninos de Ouro* die Gestalt José Matildes' stehen, der für das Leserbewußtsein merkwürdig 'leer' bleibt, ein Eindruck, der in ganz offensichtlich ironischem Kontrast zu der vom Erzähler immer wieder versicherten politischen Bedeutung dieser Figur, ihrer charismatischen Wirkung auf die Massen usw., die wir freilich nie erleben, steht. Konturierter, auch durch die Darstellung ihrer Gedankenwelt und ihrer charakterlichen und temperamentsmäßigen Originalität, und darum 'größer' erscheint die eigentliche Heldin, Rosamaria Alba Pereira. (Sofern dies nicht so erscheinen mag, ist dies vielleicht auch auf eine grundsätzlich von der Werteskala der Autorin abweichende Welthaltung des Lesers oder Kritikers zurückzuführen.)

Grundsätzlich kann man Camilos Feststellung, ein so massiv auftretender Erzähler müßte auf die Komplizität des Lesers rechnen können, zustimmen.¹¹ Es ist nun aber eine Tatsache, daß der auktoriale Erzähler weder die Hoffnungen auf

7 João Camilo, "Quelques aspects de la technique narrative du roman à la troisième personne. Deux exemples: Carlos de Oliveira et Agustina Bessa Luís", *Le Roman Portugais Contemporain* ..., Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984. pp. 220.

8 Camilo (1984) 223 f.

9 Camilo (1984) 234.

10 Mioara Caragera, "Agustina", *Letras & Letras* 2, n. 13 (1.1.1989) 4.

11 Camilo (1984) 224-225.

eventuelle Bestätigung eigener weltanschaulicher Positionen des wohl überwiegenden Teils der Leser noch die traditionellerweise an ihn gerichteten ästhetischen Ordnungserwartungen erfüllt. Er wird, neben seinen unübersehbaren Einschaltungen, gerade in diesem scheinbaren Ungenügen als Erzähler als fiktive und von keiner vorgeblichen Objektivität maskierte, letztlich willkürliche Instanz, greifbar. - Auf der Handlungsebene und im Bereich der Gestaltenkonfiguration könnte der Roman auf das traditionelle Grundmuster der Familiensaga zurückgreifen, die dem Leser Schritt für Schritt einen kohärenten Raum und eine (trotz gelegentlicher Unvorhersehbarkeiten) durch kausale Entwicklungen im Rahmen einer dialektischen Relation von Charakter und Moment bestimmte Abfolge von Ereignissen öffnet. Freilich wird die Erwartung auch hier enttäuscht. Zunächst folgt die Erzählung nicht der chronologischen Reihenfolge, sondern die Ereignisse werden in ihrer Abfolge durch die Erinnerung einer Figur oder überhaupt von der willkürlichen Freiheit des Erzählers bestimmt. Durch diesen Bruch zeitlicher Sukzession und erzählerischer Kohärenz bleiben die Einzelepisoden isoliert, organisieren sich nur vage zur Intrige und erfahren nicht selten durch die szenische Darstellung oder aber Resümierung durch den Erzähler eine ihrem 'natürlichen' Gewicht, ihrer dramatischen Ladung und ihrer eventuell entscheidenden Stellung innerhalb des Schicksals der Figuren nicht adäquat erscheinende Akzentuierung oder Abschwächung im Sinne des Erzählers. Die Szene wiederum wird nicht zur Darstellung handlungsentscheidender Momente, dramatischer Peripetien etc. benützt, sondern zur Illustrierung von Situationen undhaltungen bzw. zur parabelhaften Demonstration allgemeiner Wahrheiten.¹²

Gewissermaßen Kristallisationspunkt der Inkohärenzproblematik, vor allem des weitgehenden Fehlens kausaler Verknüpfungen, ist der von Agustina Bessa Luís selbst poetologisch problematisierte Begriff des "súbito".¹³ Agustina diagnostiziert bewußt den Gegensatz zwischen ihrem Romankonzept und dem Konstruktcharakter des realistischen Romans, dessen ideologischem A-priori sie die "assinatura indecifrável" des Seins, seine sich im "súbito" manifestierende Unkontrollierbarkeit und Geheimnishaftigkeit gegenüberstellt. Als Beispiel für dieses "súbito" mag in *Os Meninos de Ouro* Josés doch unerwartete persönliche Entwicklung im Zusammenhang mit seiner Krankheit stehen, die zur politischen Laufbahn führt, nachdem er zuvor aus der bewußten Überzeugung seiner geringen politischen und rednerischen Begabung (ausgerechnet sie wird seine spätere Stärke sein!) eine Bankkarriere eingeschlagen hatte.

Dem "súbito" als künstlerischem und ideologischem Prinzip entspricht die Lösung der dialektisch-einsichtigen Beziehung zwischen Handlung und Charakter, zwischen Existenz und Essenz¹⁴, die Vorliebe Agustinas für 'frenetische', merkwürdige und ungewöhnliche Charaktere - in *Os Meninos de Ouro* vor allem die Frauenfiguren - und die ständig verwendete, auch durch die gelegentliche Undurchsichtigkeit der chronologischen Struktur unterstützte Technik der *blancs*, der nicht

12 Carlos Garcia, "A indefectível coerência estético-filosófica do romance de Bessa Luís", *Vértice* 44, 436 (1984) 29.

13 Agustina Bessa Luís, *As Categorias* (Lisboa, 1970) pp. 300-301. Zit. Machado (1983) 93. Cf. Garcia (1984) 31.

14 Garcia (1984) 31-32.

erzählten Zeiträume. Sie wurde wohl von Flaubert zum ersten Mal systematisch eingesetzt, von Proust als eigene Technik erkannt und beschrieben und in der *Recherche* verwendet, wo sie dank des Ich-Erzählstandpunkts in hohem Maße plausibel wirkt. Die Kritik Garcias an diesem Verfahren, das seit Proust zu den Standardtechniken des modernen Romans gehört, ist möglicherweise durch seinen Einsatz im Zusammenhang mit einem "allwissenden" Erzähler motiviert, der hier einen wesentlichen Erwartungsanspruch nicht erfüllt.¹⁵ Inwieweit angesichts eines Verfahrens, in dem Charaktere als "manifestação simbólica ... de uma complexidade imensa de elementos heteróclitos sobrepostos no tempo"¹⁶ erscheinen, diese noch eine gewisse Konsistenz bewahren können, hängt von der Dosierung von Neuem und wiedererscheinendem Bekanntem und der Qualität, das heißt der plausiblen Vereinbarkeit der einzelnen erscheinenden Charakterzüge ab. Rosamaria z.B. bleibt, nachdem ihre Position im ersten Widerstand gegen Josés neuen Weg definiert ist, in all ihren Reaktionen plausibel, wobei ihre Haltung letztlich auch durch die mögliche Bezugnahme auf die Charaktere der Ana de Cales und der Großmutter Hipólita erklärbar wird. Weitgehend undurchschaubar bleibt José. Seine Wendung zur Politik erscheint zwar als Aspekt eines tiefergehenden Persönlichkeitswandels (pp. 58 f.; 120), dieser wird aber nicht näher begründet.¹⁷ Je weiter die Handlung voranschreitet, um so weniger erfährt der Leser - und sei es durch den Erzähler -, was in José vorgeht, umso mehr treten, wenn überhaupt, Kommentare anderer Figuren über ihn in den Vordergrund, die freilich Prestige und Karriere dieser Persönlichkeit kaum verstehbar machen. Nicht völlig durchschaubar, wenn auch erheblich transparenter als José, ist Mateus, der zum Teil als "Raisonneur" und Informant fungiert. Daneben enthält der Roman natürlich eine Reihe von Figuren, die zwar, etwa als Angehörige der Familie, der Kernfiguration nahestehen, deren Lebenskurve aber vor allem in Folge ihres nur punktuellen, oft einmaligen kurzen Auftretens fragmentarisch bleibt; dies gilt etwa für die Eltern Rosamarias, dies gilt für den plötzlich auftauchenden António Ignácio (p. 198 f.), dies gilt auch von jenem Freund Josés, von dem explizit gesagt wird, daß er der einzige Freund Josés sei, dessen Lebenslauf im Roman nicht dargestellt werde (p. 70). Mit dem Verzicht auf Darstellung des zeitlichen Fließens verliert sich auch der Eindruck eines globalen Bildes des jeweiligen sozialen Kontextes, sei es der zeitgenössischen Gesellschaft, sei es des engeren Umfeldes, etwa der Familie, um die Protagonisten. Weite Bereiche der Familie Alba Pereira bleiben ausgeklammert bzw. ihre Existenz wird dem Leser erst im Moment ihrer unvermuteten Erwähnung bewußt.

Desorientierend, ja gelegentlich irritierend wirken auch gewisse Erscheinungen auf sprachlicher Ebene. Neben geschliffenen Aphorismen, Bonmots und scharfen satirischen Situationsbeurteilungen¹⁸ findet sich eine gewisse Tendenz zur Verun-

15 Garcia (1984) 32.

16 Machado (1983) 189.

17 Hypothese im Roman pp. 123 f.; auch Machado (1983) 29.

18 Über Ruches Engagement in der Altenpflege: "Hipólita vivia, porém, precavida da solidão, que é o flagelo dos velhos. Ruche não a podia incluir na terceira idade, que ela manipulava com gloriosos resultados, fazendo a dançar e cantar e viajar em turmas, como colegas" (p. 301) - Mateus nach der Nachricht vom Tod Josés: "... partiu na mais

deutlichung und semantischer Indetermination im Wort- und Satzbereich. So stößt man immer wieder auf Sätze, die den Leser in die Irre gehen lassen, sei es im unerwarteten Spiel mit affektiven Valenzen des Sprachmaterials¹⁹, sei es im Kontext unerwarteter gedanklicher Wendungen in unklar werdenden Pronominalbezügen (pp. 121; 127-129), im ungewöhnlichen übertragenen Gebrauch abstrakter Begriffe im Rahmen eines konzeptuellen Kontexts (z.B. "explicação", p. 134; "vingança", p. 159), die die Aussage bis zur Unverständlichkeit verdunkeln können²⁰, barock und skurril anmutender Bilder (vgl. p. 233). Diese "prosa opulenta e cheia de adjetivos desencontrados", gleichzeitig aber "infinitesimal ... pela minúcia, pelo arrecadar dos segredos existenciais, pela fúria definitória a que a leva a sua penetrante intuição"²¹ darf als wichtiges Element des unverkennbar originellen Stils der Romane Agustina Bessa Luís' gelten.

Wie der traditionelle Roman erfaßt auch der Roman Agustina Bessa Luís' "Welt" in mehreren Bereichen, hier gewissermaßen konzentrischen Kreisen, verbindet sie und stellt Entwicklungen und Schicksale dar. Das Geschehen situiert sich in einer Region, die in ihrer Eigenart, ihrer spezifischen topographisch-sozialen Prägung den Ursprung - man ist versucht, zu sagen: den Mutterboden - jener Konfiguration bildet, in der sich der Konflikt im engeren Sinn abspielen soll. Der Norden Portugals, speziell die *Marca*, wird in ihrer wirtschaftlichen und sozialen Struktur, vor allem den beherrschenden Klassen, aber auch in ihrem spezifischen, zu Pragmatismus, Unbeweglichkeit, Abgrenzung nach Außen und Privatismus im Inneren tendierenden Regionalgeist vorgestellt (pp. 15-16). Das Douro-Gebiet ist die Ursprungsregion der Familie Alba Pereira, in der freilich regionale Gebundenheit und bewahrendes Temperament eine durchaus eigenartige Verbindung mit Energie und Dynamik eingegangen sind (cf. die Darstellung Hipólitas, *ibid.*, und den Spitznamen "os Assanhados"). Immer noch paradigmatisch für Wertempfinden und Identitätsgefühl der aktuellen Familie ist die Ahnin Ana de Cales, die es um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts aus bescheidenen Anfängen zur Kapitalistin und einer der beherrschenden Figuren der Region gebracht hatte.

Der nächstengere Kreis der Konfiguration zeigt jene vier bis fünf Protagonisten, zwischen denen die eigentliche Handlung abrollt, deren persönliche Beziehungen, private Geschichte und mentale Entwicklungen die Handlung des Romans sind. Mehr als die vordergründig 'realen' Umstände interessiert dabei der Reflex, den sie in der Existenz des einzelnen erzeugen: Von José Matildes etwa erfährt man kaum Details seines konkreten politischen Werdegangs oder auch nur seiner tatsächlichen Stellung als Staatsmann, Parteichef o.ä. Immerhin wird das Leben der Protagonisten in seinen wesentlichen Daten, auch Jahresangaben, einigermaßen überschaubar. Die zeitgenössische politische Aktualität nach dem 25. April 1974 wird ebenfalls vor

interessante das disposições: aquela em que não se sofre, mas que, no entanto, nos dá os direitos ao sofrimento e sua respeitabilidade" (p. 306).

19 Caragera (1989) 4.

20 Camilo (1984) pp. 226 f., zitiert einige Sätze aus *Crónica do Cruzado Osb.*, die zumindest in ihrer aus dem Kontext genommenen Präsentation schlichtweg galimatiesk anmuten.

21 João Maia, "Bessa Luís, um 'caso' da literatura portuguesa", *Brotéria* 111, 5 (XI/1980) 449.

allem in ihrer Stimmungslage erfaßt. Eine durch die Revolution erzeugte Atmosphäre gelegentlich fast halluzinatorischer Erwartung, die Eröffnung von Karriere-möglichkeiten für sich rasch der neuen Situation anpassende Aufsteiger aus einfachen Verhältnissen, das Lavieren und Intrigieren opportunistischer Intellektueller, die im Windschatten von Führergestalten sich möglichst weit oben eine Nische zu erobern suchen, ein Klima sozialen Interesses und Mitgefühls, etwa für die Alten, dessen Grenzen zu grotesker Betriebsamkeit und neuer Bevormundung freilich fließend sind, ein System neuer Beziehungen, das sich z. T. in Anlehnung an alte soziale Mechanismen und Strukturen und in Symbiose mit ihnen entwickelt - dies ist der Raum, in dem sich José Matildes bewegt.

Der diese Welt strukturierende Konflikt ist durch die Opposition "authentisch" vs. "inauthentisch", "essencial" vs. "não-essencial" umschreibbar, eine Opposition, die definitorisch und begrifflich kaum präziser formulierbar scheint, die aber in der Realisierung in Handlung und Figuren konkretisiert und differenziert wird. Am exemplarischsten wird sie im Konflikt zwischen Rosamaria und José Matildes faßbar. Dieser ist nicht primär sentimentaler Art. Ihre Ehe baute von vornherein auf 'Interessen' im weitesten Sinne des Wortes auf, darunter materiellen Erwägungen, dem Bedürfnis nach menschlicher Sicherheit und bürgerlicher Ordnung, in deren Rahmen ein Leben planbar wird, der Erfüllung gewisser Rollenvorstellungen (z.B. Rosamarias billigende Akzeptierung, ja Erwartung viriler Dominanz, die José erfüllt; cf. p. 199). Unsentimental ist auch Rosamarias Reaktion angesichts einer fundamentalen Fremdheit, die Mann und Frau in verschiedenen "Zeiten", d.h. in weitgehend verschiedenen Interessenbereichen, leben läßt (p. 123) und die das gute Einverständnis in der Ehe nicht gefährdet, wird diese doch nicht von Leidenschaft getragen, sondern von einer tiefinnersten Überzeugung von der Ordnung der Dinge, dem Respekt vor dem, was als natürlich und essentiell empfunden wird, vor allem dem "círculo perfeito da interioridade humana" (p. 123) und der Offenheit für das Außergewöhnliche (ibid.), die durch die Integrität der Familie, die Präsenz und das Ausgefülltsein der in ihr existierenden Rollen, Überschaubarkeit und unentfremdete Unmittelbarkeit garantiert werden. Als Rosamaria diesen "círculo perfeito da interioridade humana" durch die sich abzeichnende politische Karriere José's bedroht sieht, beginnt ihr Widerstand.

Embora de maneira talvez grosseira, ela compreendia que o tempo mundano é repartido em infinitas actividades desairosas que impedem o recolhimento e a gravidade para com a própria alma. Ela não receava ser abandonada ... (p. 123).

Sie kämpft um und für diese Integrität, die für sie in der Unmittelbarkeit des Wesentlichen liegt, auch im Interesse José's. Als ihre Strategie, sich bei gesellschaftlichen Anlässen als ungeeignete Ehefrau eines angehenden Karrierepolitikers zu erweisen und ihn dadurch von seinem Unternehmen abzubringen, scheitert, verweigert sie trotz Entfremdung und Trennung von José, von dem sie sich in einem schmerzhaften Prozeß gefühlsmäßig löst, die Scheidung. Eine Schlüsselszene ist der Besuch Mateus', der Rosamaria zur Einwilligung in die Scheidung von José bewegen möchte. Sie empfängt ihn in der Küche.

No fundo, ela não queria uma vida de responsabilidades cultas, e via-se, pela sua ativa e franca maneira de agir naquela cozinha modelo, que José e os seus programas políticos não lhe interessavam. A identidade, como forma de constituição

narcísica, não era para ela uma preocupação; e se não largava mão de José era porque o colocava ao nível da sua provisão, o espólio integral em que o símbolo afectivo estava representado, mas que não considerava como objecto de amor (p. 297).

In einfacher Umgebung, mit den unmittelbaren Besorgungen der Existenzsicherung beschäftigt, spricht sie, deren Mut zur "vulgaridade" Farina selbst bereits als Geistesform (und nicht als Lücke) diagnostiziert hat (pp. 139 f.), explizit ihr Credo der einfachen Dinge aus, das die Betrachtungen anlässlich der Trauerfeiern für José ein wenig später noch unterstreichen werden (p. 310). Zur Ruhe gekommen, ist sie schließlich glücklich, keinem Zwang zu bestimmten Haltungen und Positionsnahmen mehr zu unterliegen (p. 170), frei zu sein für die "reconciliação consigo própria e para a qual o casamento não era o meio" (p. 195).

Gerade in ihrer Ähnlichkeit mit der Ahnin Ana de Cales, die sie in entscheidenden Momenten ihres Lebens vor sich zu sehen geglaubt hatte (pp. 143 f.; 290), und mit der sie Bodenständigkeit, Einfachheit, Selbstbewußtsein und Effizienz, Freiheit von der tiefeingewurzelten, in Tabubereichen der Seele wurzelnden Angst der Frauen, vom Mann verlassen zu werden ("Ele deixa-te ficar", p. 137), eine nüchterne Sicht menschlicher Beziehungen, das "algo de deseducado das almas raras" (p. 290), das bei Rosamaria zum Kult des Essentiellen und Unmittelbaren geworden ist, verbindet, fällt sie, die schon durch ihre Erziehung bei der Großmutter einen unkonventionellen Sozialisationsprozeß durchlaufen hat, nicht einer nur bürgerlichen, an lediglich gesellschaftlich gesetzten und eben weitgehend inauthentischen Werten orientierten Existenz anheim und gewinnt Verbindung zum Endsymbol des Romans, der unberührten, vom Menschen unabhängig lebenden Natur, die die "unbewohnbaren" Gedanken (p. 302), die "geresianas", inspiriert.

Auch José Matildes zeigt in seiner vorpolitischen Phase Merkmale einer 'authentischen' Existenz, z.B. die "disponibilidade para o extraordinário" (p. 123; cf. p. 310), die später nur noch sporadisch aufscheinen werden, (z.B. das prägende Kindheitserlebnis des "pinheiro chorão", p. 269). Sein Weg in Inauthentizität ("Ela percebia que em política nada do que é essencial é essencial." p. 200) - selbst als Politiker ist er mehr Objekt als Subjekt - und Selbstverlust findet im gewissermaßen öffentlichen Schauspiel seines Todes und in der Inszenierung seiner Trauerfeier ihren abschließenden emblematischen Ausdruck.

Farina als Typus des absolut opportunistischen und zynischen Intellektuellen, dessen Ende ihn freilich als doch 'betroffen' entlarvt und der Komik nicht entbehrt, und andererseits Mateus repräsentieren neben den Hauptprotagonisten Stufen fast absoluter Inauthentizität - man denke an Farinas obsessives Zitieren von Swift - bzw. einer offenbar konfliktlosen Verbindung von kosmopolitischer Urbanität und provinzieller Verwurzelung.

Formal abgehoben durch den lyrischen Ton, aber auch die Platzierung an den Anfang und das Ende des Schlußkapitels, steht die Betrachtung über die "geresianas" und das Symbol der *Iris boissieri*. Was bedeuten sie? Der naturmythische Raum, der hinter dem Geschehen des Romans erscheint und der durch das *Gerês* und die blaue Wildblume symbolisiert wird, ist ein Sein, das zum einen das ganz Andere ist ("Aqui não há personagens, há só uma confiança que se pode descobrir com a raiz da vida. Não está Ana de Cales ... E também não estão as casas ..." p. 314), das zum

anderen freilich in die menschliche Existenz, auch in ihrer Geschichtlichkeit, hineinragt. Schon die unscheinbare *Iris boissieri*, die an Stellen wächst, die begehbar sind, ist ein Hinweis, den die Erde uns gibt zum Erhalt unserer eigenen menschlichen Natur: "Os antigos espaços exercem um encanto que torna de pedra os que passam. Se não virem debaixo dos seus pés a *Iris boissieri*, para sempre se reúnem à matéria geresiana; que contém o enigma, mas não as palavras" (p. 276). Sie ist gleichzeitig der Blick der Natur selbst, "que a terra ergue das suas profundzas e que nos empresta para que os segredos novos nos sejam apontados. Pois é a terra quem nos persuade aos caminhos que ela tem ainda invioláveis" (p. 314). Die Natur ist offensichtlich nicht nur das Andere, sondern der Mensch wird von ihr auch auf den Wegen, die er gern (als seine eigene Geschichte) der Natur entgegensetzt, geleitet. Natur und Geschichte treffen sich hier - "Velha amiga que é a terra" (p. 315) -, und das impliziert auch der diskrete Hinweis auf die Landschaft Nordportugals als Wurzel und Wiege der "cidade" und ihrer Kultur, hier der portugiesischen. Die Verbindung dieser Bereiche vollzieht sich in dem kaum konzeptuell definierbaren Begriff der "geresianas". Sie bezeichnen Ideen bzw. ein Denken, das nicht "produto da insistência da relação com objectos e pessoas" (p. 315) ist, sondern die ursprüngliche Zeit, in der "die Seele mit der Ewigkeit lebt." Seinsvertrauen, das einerseits noch in den letzten Zeilen des Romans im serenem Bild einer nachhumanen Welt erscheint, in der das Symbol der weiterexistierenden Wildblume das Humanum klaglos verloren gibt, und das andererseits als "geresianisches" Denken in die menschliche Zeit und Gesellschaft hineinragt. Der "Marciano" Martinho, ein Charakter, dessen Originalität unter dem Mantel seiner "mediocridade" immer unerkannt bleiben wird, wird mit den "ideias geresianas" und der Waldblume, die für eine neue Kultur steht (p. 271) in Verbindung gebracht, wobei sich die Aussage explizit und ironisch von der zeitgenössischen Apokalyptik absetzt. Als "personagens geresianas" muß man in diesem Sinne wohl auch Ana de Cales, Hipólita und Rosamaria sehen, deren Leben in anderen Kategorien als den im herkömmlichen Verständnis als Konvention und Nonkonformismus erscheinenden verlief, insofern sie aber an beiden Anteil hatten, dies im Rahmen einer "Natur" geschah, die Erwerbsinn, eine gewisse Ordnung, auch den Widerstand gegen Unerwünschtes, auch das Planen und Projektieren - Rosamarias "obstinação calculista" (p. 123) - als eben menschliche Variante ihrer selbst legitimierte. 'Natur-verhaftet' sind diese Figuren aber vor allem in ihrem selbstverständlichen Verfolgen von Authentizität, im Tun des "essencial".

Inwieweit ist *Os Meninos de Ouro* ein moderner Roman? Maria Alzira Seixo nennt vier Hauptcharakteristika des modernen portugiesischen Romans: die Ausweitung seiner Thematik, besonders im politischen Bereich und im Zusammenhang mit dem 25. April, die "diversidade da composição" und die Bezugnahme auf unterschiedliche 'Ästhetiken', und die Vorliebe für Diskurse, die von vornherein ein 'nichtrealistisches' Wirklichkeitskonzept vertreten, wie das Phantastische und die "Gattungen der ersten Person".²²

Im Hinblick auf die Thematik folgt der Roman der aktualistischen Tendenz, wobei freilich von vornherein eine ungewöhnliche Akzentsetzung spürbar wird: Es fehlt weitgehend der explizite Bezug auf die "matéria histórica", etwa in der Nennung von durch Daten und Namen belegbaren Fakten, trotz des impliziten Bezugs

22 "Ficção", *Colóquio/Letras*, n. 78 (III/1984) 42.

auf die Person des 1980 tödlich verunglückten Premierministers Francisco de Sá Carneiro.²³ In der starken Psychologisierung des Erzählens spitzt sich die Frage nach dem Ort des Subjekts in der Geschichte auf den Zusammenprall zweier Lebenskonzepte zu, dem des Authentischen und dem der Inauthentizität, der Entfremdung usw. Typisch für den modernen Roman ist auch die Einbeziehung des Mythos²⁴, der hier als Natur- oder Seinsmythos freilich nicht kritisiert wird - dies geschieht aber sehr wohl mit dem historischen Mythos des "Super-Lusiada"²⁵ -, sondern der, Aktualität und Individualität transzendierend, von dem sprechen soll, was in letzter Instanz noch Sinn zu stiften vermag.

Bei der Frage nach dem Konservatismus der Autorin ist eine vorschnelle Einordnung in kommode Schemata unangebracht. Agustina Bessa Luís' Konservatismus ist nicht zuletzt eine Denk- und Lebensform, die eine gewisse *pietas* vor dem Vergangenen und Vergehenden kennzeichnet und für die das Fließen der Zeit nicht nur Gewinn, sondern auch Verlust bedeutet.²⁶ Angesichts von Figuren wie José Matildes und Farina einerseits und Rosamaria, Hipólita und Ana de Cales andererseits und in der Zentrierung auf das Authentische nuanciert sich "das Konservative" und beschreiben die griffigen Klassifizierungen Figuren und Haltungen nicht mehr adäquat.

Im formalen Bereich muß die Stellung von *Os Meninos de Ouro* zwischen modernem und traditionellem Paradigma differenziert gesehen werden. Eine Kritik wie die João Camilos, die stillschweigend das Romanparadigma des 19. Jahrhunderts als ästhetische Elle anlegt, ist zwar nicht in dem, was sie konstatiert, wohl aber in dem, was sie als Unvermögen kritisiert, fragwürdig.²⁷ Der Roman nähert sich, nicht zuletzt in seiner Verwendung traditioneller Erzählelemente, doch den Postulaten der modernen Narrativik an: Die Dominanz des auktorialen Erzählers - in ihrer Exzessivität deutlich Indiz der "valorização da escrita"²⁸ - gibt Raum für das Erscheinen deutlich unterscheidbarer Register, der "Pluralisierung des Diskurses", realisiert aber darüber hinaus den für den modernen Roman postulierten Primat des Subjektiven, auch in der bereitwilligen Einbeziehung von lyrischem und reflexivem Diskurs. Ein Erzählerbewußtsein, das sich nicht einsinnig diachron durch die Ereignisse bewegen muß, sondern nach den Möglichkeiten synchroner Verfügbarkeit mit ihnen verfährt,²⁹ fragmentarisiert das Geschehen. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch eine Sprachgebung, die gelegentlich kryptisch wirkt. Als ästheti-

23 Dieser Bezug ist im Text nirgends explizit angesprochen, wird aber aufgrund von Handlungsparallelen von Kritik und Publikum allgemein als gegeben gesehen.

24 Cf. Jorge Fernandes da Silveira, "O bom romance português", *Jornal de Letras* 5, n. 148 (7.5.1985) p. 3.

25 Cf. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade, psicanálise mítica do destino português* (L., 1978).

26 Cf. Interview mit José Manuel da Nóbrega, "Agustina Bessa Luís: A religião da escrita", *Jornal de Letras* 6, n. 221 (29.9.1986) 2-4; Agustina Bessa Luís, "Agustina por Agustina", *Jornal de Letras* 6, n. 207 (23.6.1986) 12-13.

27 Op. cit.

28 Seixo (1984) 42.

29 Caragera (1989) 4.

sche Systeme überlagern sich in *Os Meninos de Ouro* das Paradigma des klassischen Realismus und eine sich Proust annähernde Ästhetik.

Thema des Romans ist das Authentische, die Suche nach ihm und seine Bewahrung, seine Definition und die Darstellung seines Verlustes. Der Verzicht auf ein apriorisches Erzählmodell und der Versuch, das Undurchsichtige und das plötzliche Aufscheinen von Sinn darzustellen, führen zu einer Struktur, in der die diskursiv-essayistische Komponente und das Symbol in seinem engeren Sinn, d.h. nicht die Allegorie, sich gegenseitig erhellen oder in dunklem Sinne semantisieren.

Ana Maria Cortes Rosa Kollert

RUBEN A., *A TORRE DA BARBELA*

"Do alto daquela Torre ... estendia-se
um país inteiro ... Toda a História
se abria com a paisagem".¹

Tagsüber ist der Turm von Barbela, ein mittelalterliches Denkmal am Ufer des Flusses Lima im Norden Portugals, eine gern besuchte architektonische Sehenswürdigkeit, von dessen Höhe man einen außergewöhnlichen Blick über die umliegende Landschaft der Provinz Minho genießen kann. Der Turm gehört zum großzügigen, verwaisten Anwesen der Barbela, einer Familie aus uraltem Adel. Nach Einbruch der Dämmerung, wenn der Hausmeister den letzten Besucher verabschiedet hat, wird der Turm stummer Zeuge einer surrealen Begegnung mit der portugiesischen Geschichte. Jeden Abend steigen die jahrhundertealten Generationen der Barbela aus ihren Gräbern und schweifen durch die Ländereien. Wie die Historie, unterscheidet auch der Turm, das Wahrzeichen der Familie, zwischen auserlesenen Persönlichkeiten und der grauen Masse der Namenlosen: "A Torre, como a História, só registava os feitos dos seus mais independentes defensores".² Einigen Auserwählten nur ist der Zugang zum Jardim dos Buxos - der riesigen labyrinthischen Gartenanlage - gewährt. Hier treffen sich die bedeutendsten Persönlichkeiten aus den Annalen der Barbela zum Fischen, Kartenspielen, Plaudern und Promenieren. Jeder von ihnen verkörpert ein wichtiges Kapitel portugiesischer Vergangenheit:

Frente à Torre, Dom Raymundo contemplava calmo ... Afinal valera a pena o combate. Guimarães tomada, faltava só expulsar os árabes do Sul.³

Der älteste der Barbela, Dom Raymundo, kämpfte an der Seite seines Cousins Dom Afonso Henriques gegen Spanier und Mauren um die Unabhängigkeit des Condado Portucalense. Er ist der Typ des ungeschlachten, aber poetisch veranlagten mittelalterlichen Ritters, dessen Lyrik in den Herzen der Damen keine geringeren Wunden schlug als sein Schwert bei den feindlichen Truppen. Dom Mendo, Dom Pero und Dom Payo segelten mit Diogo Cão und anderen Seefahrern über unbekannte Meere auf der Suche nach neuen Kontinenten und gewinnbringenden Handelsverbindungen. Sie waren Zeugen des goldenen portugiesischen Zeitalters im

1 Ruben A., *Torre da Barbela*, Lisboa 1983, S. 10.

2 S. 42.

3 S. 16.

16. Jahrhundert und verkörpern den weltoffenen, abenteuerlichen Geist des Entdeckungszeitalters.

Die schöne Dona Mafalda war die Geliebte von João V, jenes Königs, der die Bibliothek von Coimbra bauen ließ und durch seine Kunstbegeisterung den Staatshaushalt überbeanspruchte. Mafalda war durch ihren Sinn für Schönheit und ihre Weltklugheit berühmt und kann als galante Version der klassischen Hetäre betrachtet werden.

Dona Urraca verweist in ihrer bigotten und verlogenen Prüderie auf die von religiösem Wahn geprägte Epoche der Maria I., jener Königin, die alle von Pombal mühsam errungenen Reformen zunichte machte. Ihr archaischer, für das späte 18. Jahrhundert untypischer Name "Urraca", verweist auf den anachronistischen Charakter der Regierung Marias I.

Dona Brites verkörpert nicht nur durch ihre äußere Erscheinung - "olheiras cavadas e de um negro-azul onde se patenteava uma tristeza latina"⁴ - sondern auch durch ihr tragisches Schicksal den von romantischen Liebesdramen geprägten Geist des 19. Jahrhunderts. Mit einem französischen Prinzen verheiratet, entdeckt die vernachlässigte junge Gattin nach kurzer Zeit die Vorliebe ihres Mannes für zarte Jünglinge und kehrt zurück zum Familienanwesen. Sie verzehrt sich in Selbstmitleid für ihr tragisches und unerfülltes Dasein.

Dr. Mirinho, der letzte der verstorbenen Barbela, war ein bedeutender Anwalt und Staatsmann. Die aufgeblasene Emphase seiner Reden, die eine eigenartige Mischung aus Fortschrittsbegeisterung und verlogennem Puritanismus verrät, läßt in Dr. Mirinho den typischen Vertreter eines dem italienischen Faschismus nachempfundenen politischen Systems erkennen. Er ist typisch für den salazaristischen Estado Novo.

Zu erwähnen sind noch der Heilige Cyro, der geistliche Führer der Familie, und zwei weitere Mitglieder der Barbela, der Cavaleiro und Madeleine, auf deren Bedeutung noch eingegangen werden soll.

Das bedeutungslose Dasein des Turmes bei Tage und das nächtliche, nur Eingeweihten zugängliche Treiben seiner Bewohner sind in ihrer semantischen Opposition Ausdruck zweier konträrer Wirklichkeitsebenen. Der herkömmlichen Wirklichkeit, deren Raum der Tag ist, wird eine magische nächtliche Welt entgegengesetzt. Sie ist nur aus der vom Erzähler eingenommenen historischen Distanz wahrnehmbar. Die herkömmlichen Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart werden aufgehoben. Die in der Gestalt Dr. Mirinhos verkörperte Gegenwart wird in dieselbe historische Entfernung gerückt wie etwa die Zeit der Reconquista oder das Zeitalter der Entdeckungen. Nur durch einen kleinen ironischen Hinweis spielt der Erzähler auf die Sonderrolle Dr. Mirinhos an: "Aos primos da Barbela dava a impressão de que Mirinho não estava bem morto, razão por que lhe ligavam pouca importância".⁵

Neben der Ebene offizieller Geschichtsschreibung, die durch die Biographie der Barbela verkörpert wird, tut sich dem Leser nach und nach eine innere, geheime Ebene der Geschichte auf. Diese verhält sich zu der offiziellen Geschichtsschreibung wie das Tagesleben des Turms zu seinem nächtlichen Dasein. Liebesaben-

4 S. 35.

5 S. 28.

teuer, Intrigen und wohlbehütete Geheimnisse kennzeichnen diese parallel zur offiziellen Geschichte, der "história exterior"⁶, verlaufenden inneren Geschichte. Erst sie eröffnet auf einer metaphorischen Ebene den Zugang zu einer Reflexion über nationale Phänomene, durchleuchtet kollektive Traumata und Konstanten in der Mentalität einer Nation. Genauso wie die Barbela in ihrer repräsentativen Zusammensetzung als Abbild der portugiesischen Geschichte fungieren, läßt sich ihr Anwesen als Metapher Portugals deuten. Auch die ehemals große Nation ist nunmehr ein unbedeutendes, von der Außenwelt abgeschirmtes Land, das von einer Diktatur regiert wird. Auch ihm haftet etwas Phantomhaftes an.

Houve mesmo tempos em que a Barbela foi considerada como capital de um continente de onde partiam as ideias, os costumes, e até os gestos. Foi sol de pouca dura. Os gestos encolheram, a garganta secou e as ideias mirraram. Voltou a saborear-se uma simplicidade encantadora, bem pueril, ao mesmo tempo que o terreiro da Barbela se animava novamente de conversas fiadas, de chistes, de empréstimos consolidados, de descontos com 10 e 20 por cento!⁷

Verdeckte Kritik am faschistischen Staat und die kritische Analyse historischer Phänomene durchdringen sich auf dieser magisch-surrealen Ebene. Die geschichtliche Ordnung chronologischer Fakten wird verlassen, die innere, - im romantischen Sinne - die Nachtseite der Geschichte eines Volkes bloßgelegt:

O amor que os unia nas horas trágicas, e o amor que os fazia grandes poetas e pessoas cobiçadas pela ternura que transmitiam ... A sua história é uma história de amor.⁸

Die Opposition zwischen der äußeren und inneren Geschichte ist ebenfalls als Kritik an jener offiziellen Geschichtsschreibung zu deuten, die sich als Rechtfertigungsapparat des faschistischen Regimes mißbrauchen läßt. Jener Geschichte, "que se contra na instrução primária e se deixa nas crónicas assinaladas por feitos de guerras e conquistas"⁹ und die über die gegenwärtige Misere des faschistischen Regimes hinwegtäuschen soll, wird eine 'história interior' entgegengesetzt, die sich über die ideologischen und erkenntnistheoretischen Grenzen der offiziellen Geschichtsschreibung hinwegzusetzen vermag.

Zentrales Ereignis dieser inneren Geschichte ist die unglücklich verlaufende Liebe zwischen Dom Raymundo und seiner Cousine Izabella, die von den anderen Familienmitgliedern abgelehnt wurde, weil ihr das für die Barbela typische Muttermal am Hals fehlte. Trotz des auf dem Schlachtfeld bewiesenen Mutes war Dom Raymundo nicht fähig, seine Liebe gegen Intrigen und Standesdünkel der anderen Familienmitglieder zu behaupten. Izabella wurde verbrannt und verwandelte sich in eine Hexe mit seherischen Fähigkeiten.

In dieser Episode kommen alle jene Eigenschaften der Barbela zum Vorschein, die später als Konstanten in der Geschichte der Familie zu finden sein werden: Vor-

6 S. 104.

7 S. 93.

8 S. 101.

9 S. 104.

urteil und Engstirnigkeit, Mangel an Mut, Ohnmacht gegen "a lei das convenções"¹⁰, mangelnde Tatkraft, "a falta de amor", die aus einem "excesso de amor próprio entranhado no espírito complacente, totalitário e egoísta"¹¹ herrührt. Aus diesen Eigenschaften erklärt sich der Verfall der Barbela und ihr daraus resultierendes geisthaftes Dasein. Zu diesen Eigenschaften gesellt sich "através da história sempre a intriga e o mau gosto a minarem tendências benéficas, aptas a um mundo melhor"¹² und jenes "sentimento exclusivo da terra lusitana", nämlich "uma inércia absoluta, incógnita própria para abster os pensamentos nas grandes ocasiões".¹³ Die Barbela sind nur noch in der Lage "os amores, os ódios de outras eras e de outras sensibildades, os dramas pessoais a contagem das fábulas"¹⁴ zu wiederholen,

como todos os povos precários nos requintes da conversa e do pensamento, eles para ali monologavam, revisando as suas façanhas domésticas, a que davam tamanhos fenomenais, uns meros transeuntes da vida.¹⁵

Den Wertvorstellungen der offiziellen Geschichtsschreibung, der Dom Raymundo als tapferer Ritter gilt, stellt der Autor ein anderes Wertesystem entgegen, in dem der Mut des Einzelnen gegen Konventionen und Vorurteile zu kämpfen, wie auch seine Fähigkeit zu lieben, in den Vordergrund gerückt werden.

Die Verbannung Izabellas wird als Erklärung für die folgenden Ereignisse betrachtet, die sich auf der Ebene der äußeren und inneren Geschichte abspielen. Der erste Teil des von Izabella ausgesprochenen Fluches -

A Torre há-de passar para outras mãos e a vossa memória será apenas gracejo transitório de visitante domingueiro. E em dias de sol virão piratas mascarados de vossas excelências para traírem o passado da nossa família¹⁶,

- erfüllt sich auf der offiziellen Geschichtebene in Form der sechzigjährigen spanischen Herrschaft. Ein großer Nebel, der als einziges Ereignis auf der Ebene der inneren Geschichte datiert ist, erlaubt die Rückbindung der surrealen Geschichte an historische Tatsachen.

Der große Nebel folgt der Verbannung Izabellas als Racheakt der Götter. Er kommt 1597 auf, 17 Jahre nach der Übernahme der Herrschaft in Portugal durch Philipp II von Spanien und ist eine deutliche Anspielung auf den *sebastianismo*. Nach dieser Sage soll der in Afrika - im Kampf gegen die Mauren - gefallene Dom Sebastião an einem nebligen Morgen zurückkehren und Portugal von der Fremdherrschaft befreien.

Dieses historische Phänomen läßt auf der Ebene der Nationalgeschichte, der 'história exterior' - genau jene Eigenschaften eines Volkes erkennbar werden, die zum Verfall der Barbela führten. Der *sebastianismo*, die unbestimmte Hoffnung eines

10 S. 111.

11 S. 104.

12 S. 78.

13 Ebd.

14 S. 13.

15 S. 74.

16 S. 104.

Volkes, auf wunderbare Weise aus der bedrückenden Gegenwart erlöst zu werden, ist Ausdruck jener träumerischen Passivität, jener Unfähigkeit zu handeln, jenes Hanges zur Flucht in eine wunderbare Welt ohne Bezug zur Realität, die die Barbela kennzeichnet:

... um amor sôfrego, absoluto, possessivo, fundo e inconsciente que se transformava em belas histórias e em grandes prazeres. Nem grandeza para a maldade nem sublimação dos problemas do espírito. Tudo pela rama, em gestos.¹⁷

Doch erschöpft sich der Roman nicht im bloßen Evozieren vergangener Taten und Ereignisse, sondern weist einen utopischen Gegenentwurf zu dem phantomartigen Dasein der Barbela auf. Wenn sie im allgemeinen auch durch ihre Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet sind und ihre Zeit mit Picknicks, Fischen, Plaudern und galanten Abenteuern vertreiben, gibt es zwei unter ihnen, die sich bewußt dieser historischen Passivität zu widersetzen versuchen. Der Cavaleiro, der namenlose Ritter, ist das Vorbild Dom Raymundos, der in ihm "um mundo isento de blasfêmias, aberrações, morais, heresias, vícios, corrupções"¹⁸ erblickt. Ihm sind die Intrigen und Urteile der übrigen Barbela fremd:

O Cavaleiro dificilmente harmonizava os seus interesses com a vida da Barbela. Era o único que vivia arredio ao correr diário da Torre. Mostrava em si uma independência pouco comum nos outros primos.¹⁹

Er trägt keine Zeichen einer bestimmten Epoche, sondern ist als utopischer Entwurf zu begreifen, dessen Welt eher in den Abenteuerromanen als in den Geschichtsbüchern zu suchen ist:

... não era medieval, nem galante, nem romântico ... Era um Cavaleiro de aventuras, próprio para contar a meninos como herói de uma história de espantar.²⁰

Sein Dasein ist durch die Jagd, der Suche nach Abenteuern im engen Kontakt mit der Natur geprägt, seine besten Freunde sind sein Pferd und sein Falke. Er ist von einer ideellen Unschuld.

Seine aus dem 20. Jahrhundert stammende französische Cousine Madeleine ist eine von Moraldünneln unabhängige Frau, für die Konventionen keinen normativen Wert besitzen. Ihr einziges Prinzip ist das der Lust, und in ihrer Amoralität besitzt sie ebenfalls eine Unschuld eigener Art:

Ela atirava-se sem restrições para tudo que, ao seu alcance, motivava prazer e alegria, precisamente uma qualidade de alegria que deixava os primos perplexos.²¹

Die Liebesgeschichte zwischen beiden gehört nicht der Ebene bereits geschehener, historisch gewordener Ereignisse aus der Chronik der Barbela an, sondern fällt mit der Erzählzeit zusammen. Dadurch hat diese Geschichte ein zunächst offenes

17 S. 91.

18 S. 26.

19 S. 120.

20 S. 14.

21 S. 78.

und hoffnungsvolles Ende. Der Erzähler scheint zunächst irgend einen beliebigen unter den vielen gleichverlaufenden Tagen in Barbela aufzugreifen: "Ao fim da tarde ... a realidade apoderava-se da Barbela ... a Torre preparava-se para o banho noctívago na sua vida de séculos".²²

Die Erzählung setzt aber nicht zufällig eine Woche nach Ankunft der in Paris lebenden Madeleine in Barbela ein, genau an jenem Abend, an dem der jungfräuliche Cavaleiro durch Madeleine die Liebe entdeckt. In ihrer Gefühlsintensität hebt sich dieses Ereignis deutlich von den in Barbela üblichen Liebesgeschichten ab, bei denen die Liebe seit Beginn des großen Nebels als galanter Zeitvertreib praktiziert wird. Die Beziehung wird auf eine Ebene mit der Dom Raymundos und Izabellas gestellt. Im weiteren Verlauf der Erzählung sind Madeleine und der Cavaleiro die einzigen, die Geschichte machen, in dem Sinne, daß sie handeln und für eine Unterbrechung des von Lethargie befallenen Alltags in Barbela sorgen. Die Abfahrt Madeleines, der Beschluß des Cavaleiro, den Turm zu verlassen und Madeleine in Paris aufzusuchen, die wie eine Bombe einschlagende Heiratsankündigung Madeleines, ihre Flucht mit dem Cavaleiro am Tage der Hochzeit und der Beschluß beider, im Turm zu wohnen, sind der Versuch, jenen durch die Feigheit Dom Raymundos verursachten Nebel zu durchbrechen und "para o futuro"²³ zu leben. Sie werden vor die Wahl gestellt: "Ou temos de viver nós e desconhecê-los," - gemeint sind die übrigen Barbela - "ou temos de viver numa corrente estranha de tempo com mortos-vivos no presente".²⁴ Der Versuch scheint zunächst zu glücken. In Barbela angekommen, suchen beide vergeblich nach den Phantomern der Barbela, die endgültig verschwunden zu sein scheinen:

Tudo na mesma, menos os Barbelas, que se haviam dissipado nos elementos da Natureza ... Era bom demais pensar que abandonaram a Torre para que ele e Madeleine ficassem sós a viver na Barbela.²⁵

Doch auch dieses Glück ist von kurzer Dauer. Es scheitert, wie bei Dom Raymundo und Izabella, an der Angst:

Era o medo de Dom Raymundo, era o medo de Dom Mendo, era agora o mesmo sentir que se incluía no corpo forte e desembaraçado do Cavaleiro. A sua inocência partia-se em dois e deixava a cada metade um berbicacho de arregalar os olhos.²⁶

Das von Barbela als äußerste Bedrohung empfundene Hereinbrechen der Gegenwart in das phantmartige Dasein des Turms findet, wie vorher der große Nebel, auf der Ebene der 'história exterior' ebenfalls seinen Ausdruck.

Ein reicher, aus Angola zurückgekehrter Geschäftsmann unterhält sich mit dem Hausmeister über die Möglichkeit, das Anwesen zu erwerben: "... comprava a casa

22 S. 12.

23 S. 167.

24 Ebd.

25 S. 170.

26 S. 160.

para deitar abaixo e acabar com os fantasmas ... Uma boa vivenda apalaçada sobre o rio com sófage para o inverno".²⁷

Obwohl sich das Interesse des Geschäftsmanns für das Anwesen gleich verflüchtigt, als er von dem Hausmeister erfährt, daß sich hier bei Nacht eigenartige Dinge ereignen, nehmen die Barbela die Drohung sehr ernst: "Às armas! Às armas ... Está ameaçada a nossa independência ...".²⁸

Angesichts der Bedrohung ihres Totendaseins, "uma vez que está ameaçada a nossa mortalidade"²⁹, greifen die Barbela zu extremen Mitteln. Sie bilden Barrikaden, um den Feind abzuwehren; Madeleine, die Verkörperung der drohenden Veränderungen, wird als Hexe verbrannt. Noch ist es den Barbela gelungen, das Schlimmste zu verhindern, auch die Liebe des Cavaleiro und Madeleines erwies sich als ohnmächtig gegen die Angriffe der Familie: "Madeleine lá ficara. Ele apenas trouxera o sonho".³⁰ Doch für die Barbela bleibt das Bewußtsein, daß ihre Tage gezählt sind:

... cada dia hão-de atacar mais a nossa condição de mortos, cada dia havemos de receber novas pancadas, primeiro ao de leve e mais tarde bem marcadas.³¹

Auch das Ende des von Dr. Mirinho verkörperten Faschismus wird angedeutet: Der tollgewordene Redner, der mit Dom Raymundo das Kommando bei der Verteidigung des Turms übernommen hatte, wird machtrunken und versucht, sich seinem Totendasein zu widersetzen, indem er sich dem Tageslicht stellt. "A audácia tremenda de orgulho, um tanto estranho às qualidades normais dos Barbelas levava-o a perder-se ao querer ultrapassar a zona terrível."

Er wird daraufhin von der Familie verleugnet: "Entrava finalmente nos eixos regressando à sua condição de ilegítimo dos Barbelas"³², und muß nun mit unzähligen anderen Barbela das Schicksal der "vala comum"³³ teilen. Seine Bedeutung reicht nicht aus, um auf Dauer einen privilegierten historischen Platz im Jardim do Buxo einzunehmen. Er wird in Vergessenheit geraten, er, der von der restlichen Familie von Anfang an als unbequemes, aber nicht ernst zu nehmendes Phänomen geduldet wurde.

Mit *A Torre da Barbela* greift der Historiker und Romancier Ruben A. auf eine Traditionslinie portugiesischer Historiographie zurück, deren Wurzeln bis zur Romantik hin verfolgt werden können.

Die Deutung des *sebastianismo* als zentrales Ereignis der portugiesischen Geschichte verweist auf Oliveira Martins' Interpretation der Nationalgeschichte. In seiner "História de Portugal"³⁴ hebt der mit Eça de Queirós befreundete Historiker den Tod Dom Sebastiãos und die darauffolgende spanische Herrschaft als zentrales Er-

27 S. 177.

28 Ebd.

29 S. 175.

30 S. 190.

31 S. 175.

32 S. 191.

33 S. 13.

34 1879 erschienen.

eignis der portugiesischen Geschichte hervor. Ihm gilt der Verlust der Unabhängigkeit als Zeichen für den Tod der Nation als organisches Gebilde. Auch die 1640 erfolgte Restauração - die Rückgewinnung der Unabhängigkeit - vermochte einen bereits toten Organismus nicht zum Leben zu erwecken. Mit der Dynastie von Avis, die das große Zeitalter der Entdeckungen begründete, verschwindet für Oliveira Martins - wie später auch für Fernando Pessoa - die Nation als lebendiges Gebilde. Ihr weiteres Dasein ist artifiziell, phantomhaft, wie das der Barbela.

Ruben A. greift hier bewußt auf die Tradition des historischen Romans zurück, die in der Romantik durch Alexandro Herculano begründet und von Eça de Queirós und Aquilino Riberio fortgesetzt wurde. An Herculanos Stil erinnert nicht nur die Vorliebe des Erzählers für detailreiche Schilderungen von Kleidung, Milieu und Architektur, sondern auch der Wechsel zwischen Beschreibung, Dialog, historischer Erläuterung und Reflexion allgemeinen Charakters. Die Opposition zwischen der äußeren (Tatsachen-)Geschichte der Barbela und einer inneren Geschichte kollektiver Gefühle und Eigenschaften weist ebenfalls auf die von Herculano vertretene romantische Geschichtsauffassung zurück.

Die von Ruben A. verwendete Symbolik hat ebenfalls einen romantischen Ursprung und verweist auf die von Herculano über Mme. de Staël rezipierte deutsche Romantik. Beispielhaft ist die grundlegende Opposition Tag-Nacht mit ihrer symbolischen Besetzung. Anfang und Ende des Romans fallen zusammen mit dem Betreten bzw. Verlassen einer besonderen Welt nächtlicher Erkenntnis. "Viria a noite e então o acordar surgia imponente, radiante nas suas andanças ao luar da História".³⁵ Der Leser wird in diese geheime Welt von einem allmächtigen Erzähler geführt, der - in romantischer Tradition - im Besitz einer besonderen Art von Erkenntnis ist, über Zeit und Raum willkürlich verfügt und über den Ereignissen schwebt. Er eröffnet dem Leser den Zugang in eine verborgene Welt magischer Erkenntnis: "O que estava, estava à vista. O resto ninguém via".³⁶ Auf inhaltlicher Ebene wird diese semantische Besetzung der Gegensätze Tag und Nacht jedoch umgekehrt. Die Nacht der Barbela ist Ausdruck eines negativ besetzten Bewußtseins, einer Flucht vor der Realität.

Die Thematisierung der Landschaft als Zeichen einer göttlichen Schöpfung: "o que se começava a ver não tinha sido feito pelo homem; sentia-se a própria criação à solta"³⁷, und ihr symbolischer Charakter als Abbild seelischer Vorgänge weisen auf eine spezifisch romantische Erzähltradition hin. Besonders deutlich wird dies im gemeinsamen Bad Madeleines und des Cavaleiro in den magischen Gewässern der Fontinha:

E lá no fundo, o Cavaleiro e Madeleine iam-se arrastando vagarosos rio acima. De braço dado diziam adeus. Madeleine nunca vira tantos poetas debaixo de água! ... Estavam no Olimpo: ... O Cavaleiro agora empurrava Madeleine mais para a frente. Entravam na zona de profecia, onde a tranquilidade dominava o mundo. Já não nadavam. Andavam em pé, suspensos, e mexiam-se deixando recortadas as formas dos gestos. Formavam-se coisas materializando-se. Made-

35 S. 12.

36 Ebd.

37 S. 70.

leine mais se extasiou quando viu um enorme túnel de lilás que se ritmava em contrastes laranja-escarlate.³⁸

Genauso wie romantische Motive und Oppositionen inhaltlich eine vom romantischen Weltbild unabhängige Semantisierung erfahren, weist die Erzähltechnik des Romans trotz des übergeordneten, die Ereignisse reflektierenden Erzählers eher surrealistische Züge auf. Kennzeichnend für den Aufbau des Romans ist der ständige Wechsel zwischen der auktorialen Erzählperspektive, in der die geschilderten und reflektierten Ereignisse in historische Distanz gerückt werden, und der personalen Erzählhaltung, durch die eine subjektive und unmittelbar erlebte Wirklichkeit zum Ausdruck kommt. Gemäß ihrer Abstammung aus verschiedenen Jahrhunderten besitzt jeder der Barbela im Gegensatz zum allgemeinen nächtlichen Miteinander des Turms eine individuelle Erfahrungs- und Erlebniswelt. Sie kommt nicht nur in vermittelter Form, durch die jeweils epochenspezifischen Diskurse etwa, zum Ausdruck, sondern sie durchbricht immer wieder, als innere Zeit, die Erzählgegenwart. Die Feierlichkeiten im Turm zur Jahrhundertfeier Dom Raymundos sind Anlaß für Dom Pero und Dom Payo, sich an eine Reise in den Orient zu erinnern, die sie vor Jahrhunderten gemeinsam unternommen haben. Anstatt aber diese Erinnerung zu reflektieren, durchleben beide alle Gefahren und Zwischenfälle dieser Reise als Gegenwart. "A Torre estava em festa ... Dom Pero e Dom Payo cochichavam baixo ... - Anda, jardins suspensos".³⁹ Durch den Dialog beider Cousins wird der Leser dem Turmgeschehen entrissen und in ein Haremsabenteuer aus dem 16. Jahrhundert versetzt.

Die Sprache des Erzählers ist durch einen altertümlichen Wortschatz - "cómodos"⁴⁰ oder "meã"⁴¹ - und durch eine außerordentliche, barocke Bildhaftigkeit gekennzeichnet.

Typisch für den Stil Ruben A.s ist die Substantivierung von Partizipien und Adjektiven ("o rumor de um açude despertava-lhe prenúncios de aveludamento"⁴²), sowie der metaphorische Gebrauch von Adjektiven ("rir volátil"⁴³) und die Tendenz, abstrakte Vorgänge oder Seelenzustände durch sehr konkrete Bilder auszudrücken: "a alma da Torre espalhava-se de vento em popa."⁴⁴

38 S. 88.

39 S. 125.

40 S. 24.

41 S. 35.

42 S. 21.

43 S. 48.

44 S. 76.

Literatur

J.-A. França/J. do Prado Coelho,

"Lembrança de Ruben A.", in: *Colóquio/Letras* 29 (1976), S. 5-8.

L.C. de Araújo,

"Uma Torre portuguesa", com certeza, in: *In Memoriam Ruben A.*, Bd. I, Lissabon 1981, S. 106-108.

L.F. Trigueiros,

"Ruben e a Torre", ebd., S. 307-308.

A. Quadros,

"O Castelão da Torre da Barbela", ebd., S. 255-257.

A. Gallut-Fruzeau,

"Libre Essai d'interprétation de deux romans fantastiques. *O Aquário* de A. Sampaio et *A Torre da Barbela* de R. A.", in: *Le roman portugais contemporain. Actes du colloque*, Paris 1984, S. 299-306.

Dorothea Schurig

ALMEIDA FARIA,
TETRALOGIA LUSITANA

J. C. findet es nicht witzig, er sagt: Scheißvaterland, Pech, hier hineingeraten zu sein, niemand und nichts tröstet mich, Verhängnis, im falschen Zug zu sitzen, seit Jahrhunderten auf dem toten Gleis, inwendig verfault, von außen vergammelt und verdreckt, vom Wahn der Vergangenheit befallen, künstlich am Leben erhalten, Schimmelgeruch verströmend, Tod, ruhmlose Melancholie. Leute, die in Apathie verharren, in erstickter Verzweiflung, in trostloser Resignation, ermüdet von einstigen in der Erinnerung aufgetakelten Ruhmestaten, Armselige, die sich leichterding mit Stockfisch zufrieden geben, mit Toto und dem morgen ausgelosten Lotto, ein lahmer Haufen von mangelndem Mark, von kümmerlicher Tatkraft, von schlaffer Phantasie und Vorstellungsvermögen, die nur mehr erhalten zum Erzählen von Witzen, zum Erfinden von plumpen, bitteren Anekdoten, zu politischem Palaver, Schmähung und Schwindelei.¹

Diese Zeilen stehen im letzten Kapitel des 1978 veröffentlichten zweiten Bandes der Tetralogie, in der Almeida Faria nicht nur die verkrusteten Strukturen im faschistisch regierten Portugal, sondern auch die gesellschaftlichen Zustände der unmittelbar auf den 25. April 1974 folgenden revolutionären Periode scharf und schonungslos analysiert.

Schon in seinem 1962 erschienenen Erstlingswerk *Rumor Branco* (Weißes Rauschen), in dem der damals neunzehnjährige Autor "die verschiedenen menschlichen Erfahrungsebenen auf unterschiedlichen, sich vermischenden Zeitstufen der Erzählung durch mehr oder weniger bewußt eingesetzte phänomenologische und existentialistische Gedanken zu erhellen sucht"², ist die Sozial- und Zeitkritik nicht zu übersehen.

Während jedoch Autoren wie José Cardoso Pires, Nuno Bragança und António Lobo Antunes auf die vorrevolutionäre Zeit ausweichen, in ihren Büchern vom Kolonialkrieg und dem antifaschistischen Kampf im Untergrund erzählen und eine direkte Stellungnahme zur Gegenwart vermeiden, dienen Almeida Faria auch die nachrevolutionären Wirren bis zum November 1975 als szenischer Hintergrund, als willkommenes Objekt seines gnadenlosen Sarkasmus und fungieren als auslösendes Moment für radikale Veränderungen im Leben seiner Romanfiguren.

Der erste Roman der Tetralogie, *A Paixão* (1965), stellt die konservative, patriarchalische Gesellschaft Portugals am Beispiel einer Großgrundbesitzerfamilie im

1 *Fragmente einer Biographie*, S. 13, bzw. *Cortes*, S. 189.

2 Wolf-Dieter Lange, "Die Portugiesische Literatur", in: *Moderne Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1972, S. 153.

Alentejo dar, der südlichen Provinz des Landes, in der die größten sozialen Gegensätze zwischen der reichen Klasse der Herren der Latifundien und den besitzlosen Landarbeitern herrschten. "Almeida Faria erzählt vom Schicksal einer Landbesitzerfamilie und der mit ihr auf Gedeih und Verderb Verbundenen. Er schildert dabei nur einen einzigen Tag, den Karfreitag. Das ergibt ein beziehungs- und bilderreiches, dicht gewebtes Geschehen ohne Nebensächlichkeiten, aber mit oft deftigen Höhepunkten. Die eigentliche Aktion geht jedoch unter der Oberfläche, in den Gedanken und Erinnerungen, Wünschen und Verzichten der dargestellten Personen vor sich. Während im Dorf und in der Kirche die religiösen Zeremonien der Karfreitagsliturgie zelebriert werden, vollzieht sich abseits davon die menschliche Passion der Protagonisten - ein erregendes portugiesisches Jedermannspiel um Vergangenheit und Gegenwart, Erfahrung und Erleiden, Hoffnung und Vergeblichkeit."³

Hintergrund für das Geschehen ist das alte Gutshaus der Familie. Das muffige, vom Verfall bedrohte Gebäude, "casa velha que tem um ácido cheiro a decadência"⁴, in dem sich die Familie noch einmal zu einem Osterfest zusammenfindet, ist die Metapher für das nahende Ende der Familiengemeinschaft und einer Epoche. Der autoritäre Vater Francisco, "homem da idade da pedra preso à saudade do passado"⁵, beobachtet resigniert seinen eigenen Untergang; wie er in der Vergangenheit befangen ist auch die in täglicher, leerer Geschäftigkeit dahinvegetierende Mutter Marina, "mulher triste, fechada no amor às coisas e num certo e cada vez maior desprendimento em relação aos seres".⁶ Ebenso sinnentleert ist die Existenz der "Sklaven".⁷ Der alte Pferdeknecht Moisés, für den es längst keine Pferde mehr zu betreuen gibt, fristet sein Dasein in der Erinnerung an seine früh gestorbene Frau; an seinen täglichen Gang zur Messe knüpft sich keine Hoffnung.⁸ Die Mägde Piedade und Estela führen ein entfremdetes Leben voller monotoner Arbeit, "uma vida igual a nada"⁹, "desapossada do núcleo do seu povo, proletariado miserável".¹⁰ Die fünf Kinder, für die Mutter "ilhas isoladas"¹¹, sind in ihrer eigenen Welt der politischen Träumerei, der Krankheit und der pubertären Ängste und Wünsche befangen.

Die kurzen Kapitel des ersten Teils des Romans tragen wie in einer Porträtgalerie die Namen eines der Familienmitglieder oder des Gesindes. Mit der aus der Troubadourlyrik übernommenen Technik der Wiederaufnahme der letzten Worte des vorausgehenden Abschnitts werden Personen äußerlich miteinander verbunden, deren Gemeinschaft in Wahrheit schon brüchig ist. Jeder scheint mit seinen Träumen, Gedanken, Erinnerungen und Empfindungen allein. Wie in einer Tondichtung,

3 Günter W. Lorenz, "Jedermann in Portugal", *Welt der Literatur*, Hamburg, 13.3.69.

4 *A Paixão*, S. 163.

5 Ebd., S. 160.

6 Ebd., S. 160.

7 Ebd., S. 100.

8 Ebd., S. 89.

9 Ebd., S. 161.

10 Ebd., S. 163.

11 Ebd., S. 117.

schreibt der Übersetzer und Literaturkritiker Georg Rudolf Lind, wird jede Figur zum Thema, bis uns die Umrisse der Personen vertraut geworden sind.

Jedes der verschiedenen Themen - der Grundbesitzer und seine Frau, die fünf Kinder, die Köchin, der Knecht - ist in sich selbst abgeschlossen und wird bei der Wiederkehr variiert; jedes dieser Gestalt-Themen ist zugleich realistisch und poetisch gehalten, das heißt: der Autor versucht sich intuitiv in das Dasein seiner Gestalten zu versetzen, er zeigt die Spielwelt des jüngsten Sohnes, die Routine-mühsal der Köchin, die Erinnerungen des alten Knechtes mit gleicher Suggestionskraft, mit ausdrücklicher Vorliebe für die Träume seiner Geschöpfe, ohne bei diesen detailgenauen Evokationen auf das Recht des Dichters zu verzichten, jede seiner Individualitäten mittels ausgreifender Reflexionen ins Menschlich-Typische zu erhöhen. ... Diese Überhöhung zum Typus erfolgt mit dem Kunstmittel einer drängenden, Absatz an Absatz schließenden, zuweilen dithyrambischen Prosa von großer Schönheit und starker emotionaler Energie. In dieser dichterisch geweiteten Sprache finden detaillierte Sachbeschreibungen und umgangssprachliche Wendungen ebenso ihren Platz wie Reflexionen über die bedrängenden Fragen des Menschenlebens und kühne poetische Metaphern.¹²

Die Handlung dieses sich über fünfzig Kapitel erstreckenden "epischen Gedichts" (Oscar Lopes) spielt an einem Karfreitag, der wiederum in drei große Abschnitte "Morgen", "Nachmittag" und "Nacht" unterteilt ist. Die an diesem Tag besonders spürbare Allgegenwärtigkeit des Leidens und des Todes, des Scheiterns und des Untergangs dient als dunkles Leitmotiv. Auf den statischen, lyrischen Charakter des ersten Abschnitts "Morgen" folgt im Zentrum des Romans, im 25. Kapitel, der erste dramatische Akzent: Auf einem Teil der Herdade bricht am frühen "Nachmittag", während der Vater sich bei seiner Geliebten aufhält, ein Feuer aus und zerstört Pinienwälder, Eukalyptushaine und Getreidefelder. Einer der Landarbeiter, vielleicht der Brandstifter, kommt beim Löschen auf ungeklärte Weise um. - Am Abend schließlich, während des gemeinsamen Nachtessens, greift der Vater seinen zweitältesten Sohn João Carlos wegen dessen politischer Überzeugungen und Aktivitäten heftig an. João Carlos, der in den folgenden Romanen fast durchgängig mit den Initialen Christi, J. C., erscheint und sich zur zentralen Gestalt der Tetralogie entwickelt, verläßt daraufhin wütend und erbittert das Elternhaus. Unterdessen geht im Dorf die düstere Karfreitagsprozession vor sich, die, als plötzlich die Straßenbeleuchtung erlischt, für lange, bange Minuten in Chaos und panischem Entsetzen versinkt:

... quando a procissão desaguavea no largo do monumento aos mortos da grande guerra, como uma súbita intervenção divina, a iluminação eléctrica extinguiu-se simultaneamente em toda a vila, houve um abalo fundo e um terror de desferida faísca, na noite, e ao contrário; sussurros na massa, breves, surdos, aos quais um silêncio de pedra se seguiu; e, nesse silêncio aterrador, confrangedor agudo, sentia-se que todos os instintos se alteravam, que todos os medos e ânsias seculares surgiam ao de cima, que todos procuravam um abrigo; enquanto alguns corriam e fugiam, outros ficavam imóveis nos lugares, agarrados às pedras e à terra feitos

12 Georg Rudolf Lind, "Jenseits der Folklore", *Stuttgarter Zeitung*, 15.2.1969.

casas ou árvores, prisioneiros do pânico antiquíssimo dos deuses; muitos, a maioria, chegavam-se uns aos outros, abraçavam-se, rapazes e raparigas se beijavam, cheios de desespero e diligência, parecia fim do mundo ...¹³

Die hier dargestellte Realität unterscheidet sich, trotz des in diesem Roman noch vorhandenen ideologischen Untertons, grundlegend von der des neorealistischen Romans. Die fiktive Wirklichkeit wird immer auch in die symbolische Ebene erhoben. "Es handelt sich um eine Meditation über die konkrete Zeit, die (historisch und individuell betrachtet) im periodischen Wechsel degeneriert und sich regeneriert, so wie die alten Mythen, die um Tages-, Mond-, Jahres- und Lebenszyklen etc. kreisen."¹⁴ Den Kreislauf von Werden und Vergehen beschwört der Autor immer wieder, nicht nur im Tod und der Auferstehung Christi, dessen Kreuzestod ihm Symbol für das Leiden der Kreatur ist, sondern auch im Mythos von Osiris, der von Seth ermordet und zerstückelt wird und in der Gestalt des jungen Horus wiederaufersteht¹⁵, oder wenn er den Bumerang, den der kleine Tiago schnitzt, "als heiligen Gegenstand der ewigen Wiederkehr"¹⁶ bezeichnet, oder wenn er im letzten Kapitel des Romans von dem nach jedem Winter neu erblühenden Baum spricht.¹⁷

In *A Paixão* erzählt Almeida Faria die Geschichte irgendeines Karfreitags vor der sogenannten Nelkenrevolution. *Cortes*, der zweite Band der Tetralogie, spielt hingegen an einem genau datierten Tag: am Ostersonntag, dem 13. April 1974, also ebenfalls in der Karwoche, der Woche des Pathos und des Leidens. Während jedoch in der Leidensgeschichte Christi der Vater den Sohn opfert, erinnert *Cortes* an alte, vorchristliche Mythen, an den rituellen Tod des Vaters, des Königs, dessen Nachfolge der Sohn antritt. In *Cortes* stirbt nicht der Sohn, sondern der Vater. Der Sohn bricht mit dem Vater und allem, was der Vater repräsentiert. Er, João Carlos, verläßt die Familie und zieht zu seiner Freundin Marta nach Lissabon. Im Verlauf des Romans, dessen Titel *Brüche* bereits auf den Leitgedanken der Erzählung hinweist und der mit dem Zitat "Tempo de gente cortada" aus einem Gedicht von Carlos Drummond de Andrade endet, wohnen wir dem Auseinanderbrechen der Familie und der Auflösung der alten patriarchalischen Ordnung bei. Eine latente Rebellion von Seiten des Gesindes wird spürbar. Die aufgebrachten Landarbeiter, die bisher die Herrschaft des pater-familias akzeptiert hatten, erschlagen den Großgrundbesitzer, weil sie ihm die Schuld am Tod ihres bei dem Feuer am Vortag umgekommenen Kameraden geben. Als die Köchin Piedade von der Ermordung des Hausherrn erfährt, kündigt sie. Der alte Moisés denkt an Selbstmord. André, der älteste Sohn der Familie, der widerwillig seinen Militärdienst ableistet und befürchtet, in den Krieg nach Angola geschickt zu werden, träumt von seiner Desertion und der Flucht aus dem ungeliebten Portugal. Seine Freundin Sónia will mit "dieser Kultur brechen"¹⁸ und in ihre Heimat zurückkehren.

13 *A Paixão*, S. 174.

14 Oscar Lopes, "Ecce homo: Uma dialéctica do sujeito", Vorwort zu *A Paixão*, S. 10.

15 *A Paixão*, S. 87.

16 Ebd., S. 124.

17 Ebd., S. 189.

18 *Cortes*, S. 146.

Diese diversen Brüche mit der Vergangenheit bedeuten für einige der Romanfiguren zugleich auch Aufbruch und Emanzipation. Das trifft vor allem auf João Carlos zu. Er und Marta sind vielleicht die einzigen Figuren, denen es gelingt, die Einsamkeit zu durchbrechen, zu der die anderen verdammt sind. Während diese wie in Blitzaufnahmen ihre Einzelauftritte haben und "im Kokon ihres jeweiligen Kapitels eingesponnen sind, ohne zu wissen, wer im nächsten Kapitel das Wort ergreift"¹⁹, reden J. C. und Marta, fortan die Hauptpersonen, ab dem 45. Kapitel abwechselnd übereinander, als wäre der Bann endlich gebrochen. Ihr gemeinsamer Marihuana-rausch am Ende des Romans erscheint wie eine ikonoklastische, ironische Verkehrung des Festes der Wiederauferstehung: "Mastigo marijuana para acabar de festejar a adiada ressurreição da páscoa, pode chegar durante o sono ...".²⁰

Über die Zukunft wird in diesem Buch wenig gesprochen, sie wird höchstens in Frage gestellt oder vage angedeutet. Der Autor bricht, auch in dieser Hinsicht, mit der neorealistischen Romantradition, in der die Protagonisten die erträumte Zukunft vorwegnehmen und die Realität mit den Instrumenten der ideologischen Fiktion verdrehen.²¹ Allen Figuren gemeinsam ist nur der Wunsch nach Veränderung und die Absage an eine ungeliebte Gegenwart.

A Paixão und *Cortes* bilden innerhalb der Tetralogie eine Art Diptychon (Oscar Lopes) aufgrund ihrer thematischen und formalen Ähnlichkeit, beide Romane konzentrieren sich auf einen einzigen Tag, und auch der Ort der Handlung ist vorwiegend die alentejanische Kleinstadt "Montemínimo". Mit dem dritten Band *Lusitânia* erweitert sich nicht nur der Aktionskreis der verschiedenen Romanfiguren, sondern auch die Zeitspanne: Das Geschehen erstreckt sich von Ostersonntag 1974 bis zum Ostersonntag des Jahres 1975. Die Symbolik der "liturgischen Zeit" wird also auch in diesem Roman aufrechterhalten. Die dramatischen Ereignisse der Aprilrevolution und die nachfolgenden Wirren und Verirrungen verflechten sich mit den persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen der Figuren. J. C. und Marta werden aus unerklärlichen Gründen und auf abenteuerliche Weise von einem arabischen Kommando entführt, ein reicher Venezianer kauft sie frei und lädt sie in seinen Palast am Canale Grande ein. Das venezianische Szenarium, Schauplatz par excellence und einer der Kulminationspunkte der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte, "markiert den ästhetischen und erotischen Raum des Romans".²² Nach ein paar Monaten sieht sich J. C. jedoch gezwungen, sein "exílio voluntário"²³ zu verlassen und ohne Marta nach Portugal zurückzukehren, um die Familie nach der Enteignung ihres Landbesitzes zu unterstützen.

Die verschiedenen Begebenheiten und Vorkommnisse werden hauptsächlich in der Form von Briefen erzählt, die sich die uns schon aus den anderen beiden Romanen bekannten Personen schreiben. Die chronologische Sequenz dieser zwischen Venedig, Lissabon, Luanda und "Montemínimo" geführten Korrespondenz wird hin und wieder durch Monologe, Träume, bittere Kommentare oder Tagebuchfragmente

19 Diogo Pires Aurélio, *O Próprio Dizer*, Imprensa Nacional, Lisboa 1984, S. 116.

20 *Cortes*, S. 182.

21 Diogo Pires Aurélio, S. 118.

22 Luís de Sousa Rebelo, "Lusitânia ou Os Males da Pátria", Vorwort zu *Lusitânia*, S. 15.

23 *Lusitânia*, S. 75.

unterbrochen. "Der Briefroman, der seine Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert hatte, erlaubt eine Art affektiver Reflexion und philosophischer Meditation, in denen sich das Auf und Ab der Gedanken und der Stimmungen frei und subjektiv enthüllen. Die in diesen Briefen erzählte Zeit ist zugleich auch die Zeit der Beichte und der Zerstörung persönlicher Tabus, die Zeit der Ängste und Ungewißheiten, des Hasses und des Spottes, der Liebe und der Schmähungen."²⁴ Der Brief ist ein geschriebener Monolog, der den Dialog versucht. Und wie der innere Monolog ist der Brief eine Technik, die Präsenz der Erzählers zu tarnen. Der Autor wird eine Art "Gentleman-Erzähler"²⁵, der die anderen zu Worte kommen läßt.

Die epistolare Form scheint die natürliche Konsequenz eines Prozesses der progressiven Individualisierung der Konflikte, der wir seit dem ersten Roman beiwohnen. Durch große geographische Entfernungen voneinander getrennt - und der physische Abstand bedeutet zugleich die affektive, psychologische oder ideologische Distanz - suchen die Personen sich selbst und die anderen zu erkennen, so wie sie es immer getan haben: mit und in den Worten.²⁶

Der Briefroman bewirkt mit seinen strukturellen und rhetorischen Mechanismen, daß auch der Leser das Drama der Trennung und der Wiederannäherung empfindet.²⁷ Dennoch erweist sich, daß es letztlich unmöglich ist, durch die Brücke der Briefe eine beständige Eintracht zu stiften, das gegenseitige Verständnis zu festigen und den Dialog zu fördern. Die Distanz und Isolierung, von den Betroffenen schmerzlich empfunden, bleiben trotz aller Bemühungen bestehen.²⁸ Auch zwischen J. C. und Marta bahnt sich gegen Ende des Romans eine Entzweiung an. "Sempre me angustiou não poder, numa vida, ver todos os grandes quadros, ler os livros que queria, conhecer pelo menos mille e tre mulheres bonitas. Parece-me que estou o mais perto possível desse sonho impossível..."²⁹ hatte J. C. aus Venedig an seine Schwester geschrieben. Nun, da er das "labirinto aquático"³⁰ und Marta verlassen mußte, klagt er in langen Jeremiaden, wie er selbstkritisch zugibt, Marta sein Leid und seine Frustration:

... regresso à casa que abandonara faz um ano, decidido então a nunca mais voltar, a libertar-me desta mesquinhez monumental. Afinal eis-me metido até aos gorgomilos na maldita mansão e mansidão domésticas, outra vez mergulhado na confusão nacional que infelizmente me diz respeito e à qual estou ligado para mal dos meus pecados.³¹

24 Luís de Sousa Rebelo, S. 14.

25 Maria Lúcia Lepecki, *Sobreimpressões - Lusitânia, paixão e morte*, Lisboa 1988, Editorial Caminho, S. 26.

26 Ebd., S. 28.

27 Ebd., S. 24.

28 Ebd., S. 30.

29 *Lusitânia*, S. 44.

30 Ebd., S. 43.

31 Ebd., S. 227.

Der Titel *Lusitânia* ist eine ironische Anspielung auf Camões und dessen Nationalepos *Die Lusiaden*, die bereits in *Cortes* parodiert werden.³² Anders als Camões läßt Almeida Faria seinen "Helden" J. C. allerdings kein emphatisches Loblied auf die ruhmreiche Vergangenheit anstimmen, sondern nur melancholische oder sarkastische Spottgesänge über den Zustand des Vaterlandes, das er als Affendorf, "Aldeia dos Macacos"³³ verhöhnt, als "ratoeira infecta"³⁴ beschimpft und mit einem lecken oder gestrandeten Schiff, "nave furada"³⁵, "barco encalhado"³⁶ vergleicht, in einer Symbolik, die den Roman wie ein Leitfaden durchzieht.

Der letzte, 1983 erschienene Teil der Tetralogie, *Cavaleiro Andante*, umfaßt die Zeit zwischen Juni und November 1975. Portugal ist weiterhin ein von politischen Unruhen erschüttertes Land, in dem Enteignungen, Putschversuche, Bombenattentate und Flüchtlingsströme aus den ehemaligen Kolonien das tägliche Leben bestimmen. Diese anarchische Periode bis zum "novo Thermidor"³⁷ dient dem Roman als Rahmen und Kulisse.

J. C., der inzwischen als Bordsteward der nationalen Fluggesellschaft zum Unterhalt der Mutter und der beiden jüngeren Brüder beiträgt, versucht in seinen Briefen, Marta zur Rückkehr nach Portugal zu bewegen. Jó und Tiago, die mit der Mutter und dem treuen Dienstmädchen Estela in Montemínimo geblieben sind, flüchten sich immer mehr aus der bedrohlich empfundenen Realität in das Reich der Phantasie, in eine onirische Welt, in der sie als fahrende Ritter auftreten, zum Zentrum der Erde vordringen oder in die Stratosphäre, zum "Village Aérien" des Jules Verne fliegen. André, für den das Leben "neste Portugal-dos-Pequeninos" zu einer dunklen, wenn auch sonnenbeschiedenen, Sackgasse ohne Ausweg³⁸ geworden ist, bricht auf der Suche nach einem Job und Heilung seiner Krankheit nach Brasilien auf, "lá onde a surpresa ainda é possível".³⁹ Nachdem sich sein Zustand innerhalb weniger Monate verschlimmert hat, verläßt er das ihm verhaßte São Paulo und sucht Zuflucht bei seiner Freundin Sónia, die allein ihm "reconforto, ajuda, guia"⁴⁰ ist. Er, der sich selbst als "cavaleiro andante"⁴¹, "marinheiro aéreo, vagante sem casa onde ficar"⁴² bezeichnet, erkennt, daß seine Suche eine Irrfahrt war. Kurz nach seiner Ankunft in Luanda stirbt er, während sich im gerade unabhängig gewordenen Land blutige Kämpfe zwischen den sich befehdenden Fraktionen abspielen.

Die in diesem Buch in alle Winde verstreuten Personen führen weiterhin eine ausgedehnte Korrespondenz miteinander, welche, zusammen mit den Phantasmen

32 *Cortes*, S. 78.

33 *Lusitânia*, S. 133.

34 Ebd., S. 235.

35 Ebd., S. 196.

36 Ebd., S. 139.

37 *Cavaleiro Andante*, S. 305.

38 Ebd., S. 40.

39 Ebd., S. 94.

40 Ebd., S. 174.

41 Ebd., S. 176.

42 Ebd., S. 96.

der Knaben und den Selbstgesprächen der Mutter, die Materie des Romans ausmacht.

Durch die Magie dieser sich kreuzenden Briefe entsteht vor unseren Augen ... eine innere menschliche Landschaft der Liebe, der Begierde, der Angst, des Hasses, der Träume, der Hoffnung und Verzweiflung.⁴³

Das Bemühen, sich selbst und die anderen zu erkennen und zu verstehen, das die Protagonisten bereits in den drei vorangehenden Romanen charakterisiert und umtreibt, wird im letzten Band der Tetralogie zur Suche nach dem Sinn des Lebens überhaupt. Der Titel, *Fahrender Ritter*, der leitmotivisch die verschiedenen Personen begleitet, symbolisiert diese Suche. Und das dem Roman vorangestellte hegelianische Motto vom fahrenden Ritter, der die Witwen und Waisen beschützen will und heutzutage arbeitslos geworden ist, da in der modernen Zeit Polizei, Gerichte, Armee und Regierung seine schimärischen Zielsetzungen übernommen haben, klingt gleichzeitig spöttisch und elegisch, wenn man den Kontext der Erzählung berücksichtigt. Dennoch ist der Grundton, der das Buch durchzieht, weniger pessimistisch als noch in *Lusiânia*, da es den meisten Figuren gelingt, durch größere Anteilnahme und gegenseitiges Interesse aus ihrer bisherigen Abkapselung und Einsamkeit auszubrechen.

Die Welt, die in diesen Romanen dargestellt wird, ist aus den Fugen geraten. Dem entspricht die Technik der Darstellung, die Struktur, die Behandlung von Zeit, Raum, Personen und Sprache. Es lassen sich allgemeine Züge des modernen Romans seit den 60er Jahren erkennen, ohne daß man von einer direkten Beziehung zu dem damals auch in Portugal bereits bekannten Nouveau Roman⁴⁴ sprechen könnte. Almeida Faria bindet, im Gegensatz zum Nouveau Roman, seine Romanfiguren ein in Zeit und Umwelt und in ein ethisches System. - Wegen des zum Teil ideologisch gefärbten Gehaltes wurde *A Paixão* in der Nachfolge des Neo-Realismus gesehen⁴⁵, doch handelt es sich hier, und weit mehr noch in den folgenden Romanen, nicht um die Verteidigung eines Systems durch den Autor. Er will vielmehr die Relativität der Ideen und ihrer Verwirklichung, die Welt in ihrer Unordnung und Undurchsichtigkeit schildern, was auch formal den Bruch mit dem traditionellen Roman bedeutet.

Das wichtigste Strukturmerkmal dieser Tetralogie ist die Fragmentierung. Die Erzählung spaltet sich auf in Monologe, Träume, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen. Das Geschehen wird zeitlich und perspektivisch aufgefächert, es entwickelt sich nicht in einer linearen Steigerung, sondern eher punktuell oder in zyklischen Variationen. Diese Technik ist mit Thema und Variationen in der Musik vergleichbar. Die Chronologie der Ereignisse wird in der Gedankenwelt der Romanfiguren immer wieder in Analepsen, Prolepsen, Wiederholungen und Andeutungen gebrochen. Wichtig ist die innere, eigene Zeit, die die geschichtliche Zeit subjektiv färbt. Einige der Personen leben fast nur in der Vergangenheit, wie die Eltern Marina und Francisco und der Knecht Moisés, die sich nach den glücklichen Perioden in ihrem

43 Michel Host, "Avril au Portugaal", *Le Quotidien de Paris*, 18.11.86.

44 Cristina Robalo Cordeiro Oliveira, "*A Paixão*" de Almeida Faria, Coimbra 1980, S. 54 ff.

45 Ebd., S. 53.

Leben zurücksehnen. Jó und Tiago flüchten sich in eine Traumzeit, Sónia in die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Angola, Marta lebt in einer zeitlosen Welt der Ästhetik in Venedig.

Die "focalização interna múltipla"⁴⁶ ermöglicht eine vielschichtige Sicht der Welt, die sich einer eindeutigen Wertung versagt. Die Unterscheidung der verschiedenen Perspektiven wird in den Romanen konsequent durchgeführt, sie beginnt mit der Zuordnung jeder Person zu einem sprachlichen Register, das sie nach Generation, Beruf, Stand und Stimmung charakterisiert. So steht für den alten Knecht die Sprache des Gebets und der Messe⁴⁷, für das Dienstmädchen Estela der dialektgefärbte, fehlerhafte Briefstil.⁴⁸ Das entfremdete, monotone Leben von Marina und Piedade wird durch eine Häufung von Gerundien und Infinitiven wiedergegeben, die das Subjekt der Aussage ausschalten.⁴⁹ Für die Eltern sind ruhige, melancholische, imperfektische Beschreibungen ihres früheren Lebens typisch⁵⁰, für João Carlos und André ironische Paraphrasen auf die Sprache der Juristen⁵¹ und des Militärs.⁵²

In den beiden ersten Romanen überwiegen die Darstellungsformen der erlebten Rede und des inneren Monologs, die immer wieder abwechseln und ineinander übergehen. Die Sprache ist emotional, in kleinste Segmente geteilt, häufig durch Fragen unterbrochen. Die Zeichensetzung, Komma und Semikolon und nur am Ende des jeweiligen Fragments ein Punkt, ist ungewöhnlich und gibt unmittelbar den Gedankenstrom, fast auf die Kürze eines Atemstroms reduziert, wieder. Ein solches unruhiges Selbstgespräch zeigt das folgende Beispiel:

... Piedade não, Piedade não esquece, como esquecer-se do que lhe pertence? parece-lhe até que dormiu mal, às voltas em suor, as orelhas escaldantes, a cabeça pesada, com o reavivar daquela velha ferida; Piedade cedo aprendeu a sofrer: desde que me conheço como gente que sei o que isso é, e nada mais eu fiz que não fosse isso, suar, amochar, sofrer desde que minha mãe morreu quando eu nasci ...⁵³

Im Laufe der Tetralogie wird die Sprache ruhiger, nüchterner, die Interpunktion konventioneller, der Text wird in Sätze und Absätze gegliedert. Allen Romanen gemeinsam ist die spielerische Behandlung der Sprache in Laut- und Wortvariationen, Neologismen, die symbolische, oft parodistische Verwendung von Metaphern und Assoziationen aus Literatur, Mythologie und Geschichte, die häufige Anwendung des Stilmittels der Ironie, der Reichtum an Adjektiven, die oftmals in der poetischen Voranstellung erscheinen, Assonanzen und Alliterationen. Trotz des großen zeitlichen Abstandes ihrer Entstehung weisen die vier Bände eine starke künstlerische Einheit auf, die neben der übereinstimmenden Struktur auf der Kohärenz der Meta-

46 Ebd., S. 21.

47 *A Paixão*, S. 44.

48 Ebd., S. 47.

49 Ebd., S. 17; *Cortes*, S. 119.

50 *A Paixão*, S. 77 f., 115.

51 *Cortes*, S. 69.

52 Ebd., S. 81 f.

53 *A Paixão*, S. 49/50.

phorik und Symbolik basiert. Die Wiederkehr bestimmter Metaphern wird bedingt durch die Obsessionen der Romanfiguren. Bilder der Nacht (noite morta, noite ... átrio da morte⁵⁴; as noites são enormes lagos onde mergulho sem desejos da carne, do mundo ou da "alma", treva profunda à volta, em cima, em baixo⁵⁵) stehen neben der besonders häufig gebrauchten Wassermetaphorik und ihren Variationen, Bildern des Abgrundes, des Brunnens, des Sumpfes, einer phantastischen Welt von Algen, Fischen und Reptilien, die sich zu beängstigenden Eindrücken der Auflösung und des Todes verbinden.

Der ganze Romanzyklus steht im Zeichen des ewigen Kampfes zwischen Licht und Finsternis. Marta beendet ihren letzten Brief - und Almeida Faria seine Tetralogie - mit dem Satz: "Ainda me falta encontrar a ilha dos imortais."⁵⁶ "Der Autor weiß, daß es nicht so wichtig ist, diese Insel der Unsterblichen zu finden, wichtiger ist, sie zu suchen. Oder sie sich zu erschreiben, indem er alle fremden Träume durchquert und alle Texte, die gesamte Fiktion, angefangen mit der, die wir "Realität" nennen, die fremde und die eigene, denn das ist die einzige Möglichkeit, auf imaginäre Weise unversehrt dem Labyrinth des Todes zu entkommen, in das uns das Leben ausgesetzt hat, ohne uns um Erlaubnis zu bitten."⁵⁷

Almeida Faria:

RUMOR BRANCO, Lisboa 1962; 3. Aufl. 1985

A PAIXÃO, Lisboa 1965, 6. Aufl. 1986;

PASSIONSTAG, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1968; dt. Übersetzung Curt Meyer-Clason;

LA PASSION, Gallimard, Paris 1969; Belfond, Paris 1988

CORTES, Lisboa 1978; 3. Aufl. 1986

BROTTSTYCKEN, Norstedts, Stockholm 1980;

FRAGMENTE EINER BIOGRAPHIE, Literarisches Colloquium Berlin 1980;

Auszüge in dt. Übers. v. C. Meyer-Clason u. A. Haase

LUSITÂNIA, Lisboa 1980, 5. Aufl. 1987;

LUSITÂNIA, Norstedts, Stockholm 1982;

LUSITÂNIA, Alfaguara, Madrid 1985

Auszüge in der dt. Übers. s. o.

CAVALEIRO ANDANTE, Lisboa 1983; 3. Aufl. 1987;

CHEVALIER ERRANT, Belfond, Paris 1986

Die Zitate aus den Romanen stammen aus der jeweils letzten Auflage.

54 Ebd., S. 39.

55 *Cavaleiro Andante*, S. 182.

56 Ebd., S. 321.

57 Eduardo Lourenço, "Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte" Vorwort zu *Cavaleiro Andante*, S. 13.

Literatur

Diogo Pires Aurélio:

O Próprio Dizer, Imprensa Nacional, Lisboa 1984

Manuel Gusmão:

"Cortes: a paixão de um tempo de desgosto", Vorwort zu *Cortes*, Lisboa 1986

Michel Host:

"Avril du Portugraal", *Le Quotidien de Paris*, 10.11.86

Maria Lúcia Lepecki:

Sobreimpressões - Estudos de Literatura Portuguesa e Africana, Caminho, Lisboa 1988

Eduardo Lourenço:

"Uma Literatura Desenvolta", *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Oktober 1966

Eduardo Lourenço:

"Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte", Vorwort zu *Ca-valeiro Andante*, Lisboa 1987

Eduardo Lourenço:

"Literatura e Revolução", *Colóquio Letras* 78, Lisboa 1984

Oscar Lopes:

"Ecce Homo: Uma dialéctica do sujeito", Vorwort zu *A Paixão*, Lisboa 1986

Vasco Graça Moura:

"Várias Vozes", *Presença*, Lisboa 1987

Cristina Oliveira:

"*A Paixão*" de Almeida Faria, Coimbra 1980

Cristina Oliveira:

"Um Itinerário", *Colóquio Letras* 69, Lisboa 1982

Luís de Sousa Rebelo:

"*Lusitânia* ou os Males da Pátria", Vorwort zu *Lusitânia*, Lisboa 1987

Maria Alzira Seixo:

A Palavra do Romance, Lisboa 1986

Antonio Tabucchi:

Il Salazarismo come "Condizione Umana" in Due Romanzi del Periodo Buio, Il Ponte, Firenze 1976

Ray-Güde Mertin

HÄKELSPITZEN UND AQUARIUM.
ANMERKUNGEN ZU EINIGEN BILDERREIHEN
IM ROMAN *OS CUS DE JUDAS*
VON ANTÓNIO LOBO ANTUNES¹

Zwischen 1979 und 1981 erschienen kurz nacheinander vier Romane eines bis dahin unbekannten Autors.² Nach den ersten Jahren der Veränderungen entließ die Revolution ihre Autoren. Von den jüngeren Schriftstellern, die sich nun zu Wort meldeten, ging keiner so radikal mit der Geschichte des eigenen Landes ins Gericht wie Lobo Antunes. Geradezu besessen von Bildern verließ er der drückenden Atmosphäre der untergegangenen Welt des Salazarregimes ebenso Ausdruck wie der grauenhaften Erfahrung eines absurden Kolonialkrieges und dem darauffolgenden Rausch einer Revolution, von der er später sagte, sie habe nicht stattgefunden. Da rechnet einer aus großbürgerlichem Hause, erzogen im Geist einer umfassenden, europäischen Kultur, mit den Traditionen eines ehemals mächtigen Imperiums ab, inventarisiert die verstaubten Reste der Kolonialzeit, geißelt den falschen Patriotismus und geht erbarmungslos mit den eigenen Schwächen und Enttäuschungen um.

Seine ersten drei Romane sieht Lobo Antunes als eine noch stark autobiographisch geprägte Trilogie, das vierte Buch, *Explicação dos pássaros*, bedeutet für ihn einen Wendepunkt, in dem sich neue Themen ankündigen, die er in den folgenden Werken weiter ausarbeitet. Es ließen sich jedoch vielfältige Beziehungen zwischen allen Romanen aufzeigen, Sprache und Erzähltechnik betreffend.³

Die ersten Titel thematisieren die Erfahrungen dessen, der aus dem Krieg zurückkehrt, einem Krieg, der ihn nicht loslassen will, zurück in den Alltag des Arztes, in die Hölle des psychiatrischen Krankenhauses, das zugleich der Mikrokosmos einer ganzen Gesellschaft ist, zurück in die Alltagseinsamkeit eines Mannes, der von Frau und Kindern getrennt lebt wie ein Ausgestoßener und der sich als Sohn aus guter Familie nicht mehr einzufügen vermag.

Mit dem Roman *Fado Alexandrino*⁴ greift Lobo Antunes noch einmal die Erfahrung des Krieges auf, indem er zehn Jahre später vor der zerbröckelnden Kulisse

1 Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines 1987 auf dem Romanistentag in Freiburg gehaltenen Vortrags.

2 Bei Editorial Vega, Lisboa, erschienen von António Lobo Antunes zunächst die Romane: *Memória de elefante* und *Os Cus de Judas*, 1979; *Conhecimento do inferno*, 1980; *Explicação dos pássaros*, 1982; seither werden alle seine Bücher bei Publicações Dom Quixote verlegt.

3 Lobo Antunes, immer wieder befragt nach den autobiographischen Aspekten in seinen Büchern, entgegnet darauf stets, jedes Buch sei autobiographisch.

4 Lisboa, Publicações Dom Quixote 1983.

Lissabons fünf Kampfgefährten zu einem Abendessen zusammentreffen läßt und ihre Erinnerungen an den Krieg, an die Zeit vor der Revolution und ihre Erfahrungen der Wiedereingliederung im nachrevolutionären Portugal schildert.

Erst mit dem folgenden Roman, *Auto dos danados*⁵, wird der Leser aus der Lissabonner Welt fortgeführt in ein altes Dorf im Alentejo, in dem kurz nach der Revolution der noch alles beherrschende Patriarch einer Großgrundbesitzerfamilie im Sterben liegt. Ein düsteres Familienporträt, in dem Untergang und Zerfall einer alteingesessenen Familie vor dem Hintergrund der heraufziehenden Revolution zwiespältige Bedeutung gewinnen.

Die Revolution als Bruch mit überkommenen Werten, als tiefer Einschnitt im Selbstverständnis einer Nation, führte, wie auch in anderen Ländern, wo sich grundlegende politische Veränderungen abzeichneten, zu neuen Lesarten der eigenen Vergangenheit. Als eines der mittlerweile auch bei uns bekannten Beispiele für den ironisch-dialektischen Umgang mit der glorreichen Geschichte des untergegangenen portugiesischen Weltreiches sei an den Roman *Memorial do Convento* von José Saramago erinnert.⁶

Im Frühjahr 1988 erschien der siebte Roman von António Lobo Antunes, *As Naus*.⁷ Historische Persönlichkeiten wie portugiesische Könige, Eroberer und Seefahrer, Dichter und Kaufleute stranden als "Retornados" im Hafen von Lissabon, versuchen, sich im heutigen Portugal eine - nicht immer zweifelsfreie - Existenz aufzubauen. Geschichte als Gedächtnis der Gegenwart wird zu einem beklemmenden Porträt Lissabons und seiner Gesellschaft.

Die geradezu wütende Bildbesessenheit des Autors ist besonders ausgeprägt in dem Roman *Os Cus de Judas*. In den späteren Romanen nimmt Lobo Antunes die zahllosen Metaphernhäufungen etwas zurück, dennoch ist seine Sprache - und im Roman *As Naus* erreicht die Verschlüsselung von Sprache, Bild und historischer Begebenheit ihren Höhepunkt - unverwechselbar in ihrer Bilderflut. Lobo Antunes hatte als Junge mit Gedichten begonnen, denn eigentlich habe er Dichter werden wollen, sei jedoch nicht begabt dazu. Also schreibe er Prosa. Er ist ein hervorragender Kenner der Lyrik seines Landes.⁸ Sein ungewöhnliches visuelles Gedächtnis - "memória de elefante" nannte seine Familie dies schon in seiner Kindheit - prägt sich Bilder aus Film und Lyrik, aus Realität und Fiktion unweigerlich ein.

Anhand einiger Beispiele aus dem Roman *Os Cus de Judas* soll aufgezeigt werden, wie der Autor bildhaft immer wiederkehrende Themen umsetzt. Daß der Roman nach Erscheinen der deutschen Übersetzung vor allem über den Inhalt, über die auf jeder Seite beklemmend gegenwärtige Erfahrung des Kolonialkrieges, rezipiert wurde, irritierte den Autor zutiefst. Er, dem es um die Erneuerung der Sprache, die Suche nach einer eigenen Ausdrucksweise geht, verwahrte sich in Diskussionen mit Lesern und Kritikern heftig dagegen, nur ein Buch über den Krieg geschrieben zu

5 Lisboa, Publicações Dom Quixote 1985, ausgezeichnet mit dem Großen Romanpreis des portugiesischen Schriftstellerverbandes.

6 Lisboa, Editorial Caminho 1982.

7 Lisboa, Publicações Dom Quixote 1988.

8 Ebenso kennt und schätzt er die großen Lyriker anderer Literaturen und verdankt besonders der späten Dichtung Gottfried Benns entscheidende Anregungen für sein eigenes Schreiben.

haben.⁹ Wenige Rezensenten gingen mehr auf den sprachlichen als auf den thematischen Aspekt des Romans ein. Daß Bücher aus anderen Staaten hierzulande immer wieder unter landeskundlichen Gesichtspunkten gelesen werden, der Autor an erster Stelle als Informationsträger seines Landes begriffen wird, verärgert die Schriftsteller zu Recht.

Die Diskussion über den Autor und seinen Umgang mit der Sprache entzündete sich vor allem an dem Roman *Os Cus de Judas*, der geradezu ein Kultbuch der jungen Generation wurde. Schon der Titel war eine Provokation. Für die deutsche Ausgabe, deren Umschlag mit dem Bild eines Neuen Wilden diese Provokation zu einem Teil aufgriff, mochte der Verlag jedoch eine wörtliche Übersetzung nicht übernehmen. Zu dieser Entscheidung könnte man verlagspolitische Erwägungen nennen, das würde hier jedoch zu weit führen. Der in der portugiesischen Wendung "Os Cus de Judas" enthaltene Doppelsinn: Abgeschiedenheit und Verrat, Verlorenheit und Ohnmacht, konnte in der deutschen Übertragung - der Titel geht auf einen Vorschlag des Verlagslektors zurück - nicht anklingen, auch mit einer wörtlichen Übersetzung nicht. Von dem Gefühl der Soldaten, die sich, "am Arsch der Welt", weitab von der ihnen vertrauten, überschaubaren Welt Portugals in diesem grausamen Krieg betrogen fühlen, bleibt im deutschen Titel, in dem Versuch einer Annäherung an das Original, nur noch die Bedeutung des Verrats enthalten.¹⁰

Die Erfahrungen des Krieges hatte wenige Jahre zuvor João de Melo in dem autobiographischen Bericht *A Memória de Ver Matar e Morrer*¹¹ aufgegriffen und später in einer erheblich überarbeiteten Fassung unter dem Titel *Autópsia de um Mar em Ruínas* herausgebracht.¹² Er schreibt jedoch ohne die sprachliche Vehemenz, ohne die außergewöhnlichen Bilder und die komplexe Erzählstruktur seines Kollegen Lobo Antunes.

Der brasilianische Romancier Márcio Souza hatte schon vor Jahren auf die Bedeutung von Lobo Antunes, der mittlerweile einer der meistübersetzten Schriftsteller seines Landes ist, hingewiesen. Da ginge einer, der "die neorealistische Hilflosigkeit" ablehnte, äußerst respektlos mit der Sprache um. "In Grammatikerkreisen Lisabons bewirkte das Buch Schlaganfälle und Asthmabeschwerden, weil es Syntax und Rhythmus, Erzählweise und Erzähltechnik in einer dem Kastenjargon fernen Stilistik verwendet."¹³

-
- 9 vgl. dazu den hervorragenden Aufsatz von Francis Utéza: "Os Cus de Judas. Mirage au bout de la nuit" in: *Quadrant*, Montpellier 1984, pp. 121-145.
 - 10 In einer detaillierten Besprechung der deutschen Übersetzung bestätigt der Rezensent mit einer ausführlichen Erklärung der Bedeutung des Titels *Der Judaskuß* überzeugend eben jene Überlegung, die Verlag und Übersetzerin veranlaßt hatten, den Roman unter diesem Titel erscheinen zu lassen. Vgl. Raimundo Correia: "Os Cus de Judas editado na Alemanha", in: *Jornal de Letras*, 13.7.1987, p. 14-15, hier: p. 15.
 - 11 Lisboa, Prelo 1977.
 - 12 Lisboa, Assírio e Alvim 1984; jetzt erscheinen alle Titel von João de Melo ebenfalls bei Publicações Dom Quixote. Vgl. dazu Ilse Pollack: *Die Entzauberungen des Lobo Antunes. Sirennengesänge einer Revolution*. WTB XI, 1987, pp. 22-25.
 - 13 Márcio Souza: "Die Portugiesen im dritten Jahrtausend", in: *Lateinamerikaner über Europa*. Hrsg. v. Curt Meyer-Clason. Frankfurt, Suhrkamp 1987, pp. 227-244, hier p. 243. (Der Aufsatz entstand 1983.)

In *Os Cus de Judas* erzählt ein Mann in einer Lissabonner Bar während einer einzigen Nacht sein Leben. Eine Frau hört ihm zu, sie verbringt die Stunden mit ihm in der Bar und folgt ihm im Morgengrauen in seine Wohnung. Ihre Anwesenheit läßt sich nur aus dem manischen Monolog des Erzählers erschließen, der ihr die Monate in Angola schildert, die junge Ehe, das erste Kind, die endgültige Heimkehr, das Scheitern aller Bindungen, die unerträgliche Einsamkeit. Sie selbst kommt nicht zu Wort.

Die Kapitel - mit den Buchstaben des Alphabets von A bis Z überschrieben - führen den Leser in teils filmschnittartiger Hast nacheinander in Erinnerung und Gegenwart, Gegenwart und Erinnerung.¹⁴ In äußerst komplizierter, bis ins Detail strukturierter Erzähltechnik verflucht der Autor die Erzählung seines Protagonisten in der Bar so geschickt, daß hinter dem scheinbar nur assoziativen Erzählen, für den Leser zunächst fast undurchschaubar, ein ganzes Leben von der Kindheit über Studium, Kriegsschauplatz und Rückkehr bis zu dieser einen Nacht in der Bar und dem Abschied im Morgengrauen vorbeizieht.¹⁵ Unmerklich wird der Leser, zugleich selbst Zuhörer, von diesem Monolog fortgetragen. Er "hört" von der schimmigen Ruhe über den Wohnorten der Kindheit, vom Militärdienst, den wundervollen Nächten Afrikas, der Geborgenheit bei den schwarzen Frauen und ihrer Verachtung für die weißen Unterdrücker; er spürt den Ekel vor einer heruntergekommenen, verlogenen Welt, erkennt das sarkastische Porträt des Salazarregimes, des "Estado de Sacristia", in dem Geheimpolizei und Kirche mit wohletablierten, weltlichen Machthabern gemeine Sache machen.

Der Erzähler wird aus dem Satz, aus dem Gedanken, aus der Erinnerung heraus immer wieder vom Krieg eingeholt, in die unerträglichen Monate in Angola zurückgeworfen. So springt er in diesem Erzählfluß, der oft in seitenlangen Sätzen ohne Punkt eine Assoziation an die andere reiht, ständig von einer Zeitebene in die andere, die verschiedenen Lebensphasen überlagern sich. Bilder, die aus den ungewöhnlichsten Assoziationen entstehen, türmen sich auf, überschlagen sich auch hier und da und kippen manches Mal ins Leere, heben dadurch die Intensität der vorangegangenen Bilderkette geradezu auf.¹⁶

Als einprägsamstes Bild für die bedrückende Vergangenheit des Erzählers steht das Häkelmuster, in dem sich Enge und Stickigkeit, das Gefangensein in Traditionen ausdrücken.

14 Lobo Antunes sieht sich als Angehöriger einer Generation von Schriftstellern, die als erste nachhaltig von den modernen Medien beeinflusst wurde. Vor allem die Erzähltechnik des Films war für seine eigene schriftstellerische Arbeit wegweisend, außerdem Autoren wie Faulkner, Proust, Goethe, Gogol, Tolstoi, Dostojewski, Thomas Mann und Arno Schmidt. Als Siebzehnjähriger hatte er dem von ihm verehrten Louis Ferdinand Céline geschrieben, mit dem er bis zu dessen Tode einen Briefwechsel unterhielt.

15 Utéza spricht von einer "chronologie parfaitement linéaire" a.a.O., p. 132.. Sie läßt sich u.E. jedoch nicht sofort bei der ersten Lektüre erschließen. Zur Erzähltechnik und der Rolle des Lesers, dessen Funktion die Frau als Dialogpartnerin übernimmt, vgl. auch João Camilo: "Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes", in: *Cahiers d'études romanes*, vol. 10, 1985, pp. 231-249.

16 Bei der Umsetzung sinnlicher Wahrnehmungen in Metaphern, sagt der Autor, bewege man sich wie ein Seiltänzer, man müsse aufpassen, daß die Bilder nicht abstürzen, daß eine Metapher die andere nicht begrabe.

Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas ... e a ilusão de espaço que aqui conheço ... consiste numa magra fatia de rio ... nasci e cresci num acanhado universo de crochê, crochê de tia-avó, e crochê manuelino, filigranaram-me a cabeça, na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono dos Lusíadas e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir.¹⁷

Das Häkelmuster steht für die Blütezeit des Imperiums, symbolisiert im manuelinischen Stil, für die erdrückenden Traditionen der großbürgerlichen Familie und die Indoktrinierung durch das Salazarregime, jedoch auch für die Armeleute-Spießigkeit, "defronte de prédios de subúrbio onde um povo de terceiros-escriturários ressonava entre salvas de casquinha e ovas de crochê" (105). Der junge Mann, solcherart im Häkelmuster des Sakristeistaats erzogen, erfährt in Angola nicht nur den sinnlosen Krieg, sondern auch die Großartigkeit der Landschaft, die Vitalität und Wärme der Menschen, und mehr denn je wird ihm seine Herkunft bewußt:

... sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já anos antes, no trompete solar de Louis Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musciosa alegria do seu canto (58).¹⁸

Der Erzähler fühlt sich wie einer, der zwischen zwei Kontinenten treibt (226). Verraten vom eigenen Land, entlarvt er den Krieg als Lüge:

Eu odiava os que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola ... nos apunhalavam em Angola ... os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África, nos mandavam morrer em África e teciam à nossa volta melopeias sinistras de vampiros (186).

Je lauter patriotische Gesänge angestimmt werden, um so schäbiger wirkt Lissabons Kulisse, "uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulejos que se repetem e aproximam e repelem, ... moramos numa terra que não existe ..." (115).¹⁹

Während der Gestrandete an der Bartheke um die Aufmerksamkeit der Frau bettelt, deren Zuneigung er ersehnt, holt ihn der Krieg immer wieder ein. "Eu continuo em Angola" (147), "deixe que eu volte de África, deixe que eu esqueça" (205). Zugleich wirbt er jedoch mit den grausamen Erfahrungen und Bildern des Krieges und seiner eigenen Verlassenheit um ihr Mitleid, ihre Bereitschaft, ihn anzuhören, ja, ihn zu erhören. "Escute, olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me

17 Den Zitaten wurde die Ausgabe von 1986 zugrundegelegt. - *Os Cus de Judas*, p. 37 f.; im folgenden steht die Seitenzahl jeweils unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern im Text.

18 Ein Beispiel für die zahlreichen aus der Medizin entliehenen Bilder.

19 Der Zirkus als komisch-sarkastisches Spektakel, verzerrender Kommentar der Wirklichkeit, wird in verschiedenen Romanen des Autors, besonders in *Explicação dos pássaros* aufgegriffen.

escute com a mesma atenção ansiosa com que ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo do fogo" (71).

Unüberhörbar der Krieg. Während der Erzähler sich mitleidheischend damit in Szene setzt, versucht er zugleich, sich davon zu distanzieren: "Ihe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar" (81), und bezieht sich selbst in die bitter ironische Abrechnung ein, er, der verfolgt wird von "impiedosos fantasmas da própria solidão" (159). Einer, der sich immer als Außenseiter gefühlt hat, in der Schule, während des Studiums und schließlich im Krieg (189). Einer, der es leid ist, allein zu sein, der zugibt, wie unerträglich dieses Alleinsein für ihn ist, "farto de me sentir sozinho" (228), verkrochen "na minha solidao envergonhada de cão tímido" (239). Er wäre so gern ein anderer (208) und sehnt sich nach einem Menschen, der ihn versteht, zärtlich zu ihm ist, "esta angustiada sede de ternura" (230).

Seine Wohnung in Lissabon ist kalt, sein Briefkasten bleibt leer, die Sehnsucht nach Geborgenheit versteckt er hinter sarkastischen Beobachtungen über das kleinbürgerliche Glück seiner Mitmenschen. Ihm fehlt die Selbstverständlichkeit des Alltags, wie er ihn bei den Nachbarn beobachtet (145).

Der Krieg hat ihn ver-rückt, er kann an das frühere Leben nicht mehr anknüpfen, schon im Kampfgebiet ahnt er, es werde "uma penosa reaprendizagem da vida" nötig sein (62). Auf der Überfahrt sieht er sein angstverzerktes Gesicht im Spiegel, "o espelho do camarote devolvia-me feições deslocadas pela angústia, como um puzzle desarrumado, em que a careta afilada do sorriso adquiria a sinuosidade repulsiva duma cicatriz" (22 f.). Immer wieder wehrt der Erzähler sich gegen den Spiegel, der ihm unerbittlich die Züge eines alternden, einsamen Mannes zeigt, dann wieder sieht er sich - und die Menschen um ihn herum ebenfalls - wie auf den Fotos in einem Familienalbum, auf denen Gesten zur Pose gefroren sind und der Blick der Menschen in Leere erstarrt ist, der Reglosigkeit von Toten vergleichbar. Als junger Mann im Krieg bemerkt er: "tenho vinte e tal anos, estou à meio da minha vida e tudo me parece suspenso à minha volta como as criaturas de gestos congelados que posavam para os retratos antigos" (96). Und der ZuhörerIn gesteht er: "Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos" (81).

Spiegelbild und Photographie als Sinnbild für unaufhaltsames Altern (68 u.a.), für den erstarrten Augenblick (113 u.a.) als Ausdruck eines inhaltlosen Lebens, sind einer Bilderkette verwandt, die auffallend häufig in *Os Cus de Judas* variiert wird und geradezu leitmotivisch den Roman durchzieht. Es ist die Metapher vom Schiffbruch und weiterführend das Bild stummer, in einem Aquarium eingeschlossener Fische. In welcher Assoziation und Häufigkeit diese Bilder erscheinen, soll im folgenden dargestellt werden.²⁰

Zu fortgeschrittener Stunde vergleicht der Erzähler die Bar mit der untergegangenen Titanic, "as bocas caladas entoam hinos sem som, abrindo-se e fechando-se à laia dos beijos tumefactos dos peixes" (86). Gleichsam wie eine versunkene spanische Galeone,

20 Vgl. den Titel des oben erwähnten Romans *Autópsia de um mar em ruínas* von João de Melo, in dem mehrfach die Metapher des Schiffbruchs angesprochen wird.

... povoado dos cadáveres à deriva da tripulação que uma claridade sub lunar diagonalmente ilumina ... E aqui estamos nós, afogados também, franzindo de tempos a tempos as vieiras das pálpebras, polvos de aquário borbulhando palavras que a música de fundo dissolve num murmúrio em surdina de maré ... (86).

Menschen, deren Lippen sich bewegen wie das Maul stummer Fische, Ertrunkene, deren Gesten denen von Meerestieren und -pflanzen gleichen, die dahintreiben wie die scheinbar vom eigenen Körper losgelösten Bewegungen im Spiegel, "apenas ficarão de mim as órbitas a boiarem, suspensas, no espelho, indagando ansiosamente pelo corpo que perderam" (136). Der Alkohol läßt die Gesten der Trunkenheit wie das beziehungslose Nebeneinandertreiben ertrunkener Menschen erscheinen:

O seu corpo escapa-se-me como os membros se nos escapam com o sexto drunfo, independentes de nós, flutuando gestos de polvo a que falta o arame dos ossos ... (100).

In der eigenen Wohnung sieht der Erzähler sich als Schiffbrüchiger:

Sentado à secretária do escritório sinto-me na ponte de comando deserta de um navio que se afunda, com os seus livros, as suas plantas, os seus manuscritos inacabados, as cortinas que não há sopradas pelo vento pálido duma felicidade difusa (113).

Das Gesicht der Soldaten, die im Busch in den Kampf ziehen, wirkt verstört, "coberto de um musgo verde de barba" (123), und in ihrer Wehrlosigkeit, ihrem Ausgeliefertsein, vergleicht er die Soldaten und sich mit Fischen in einem Aquarium: "Eramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos ..." (123 f.).

Nicht erst der Krieg gibt ihnen dieses Gefühl der Ohnmacht. Seit langem schon hat der Salazarismus verstummte Wesen aus ihnen gemacht, die Fischen gleich hinter einer Glaswand treiben, niemandem vernehmbar.

Eramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique ... espiados pelos mil olhos ferozes da PIDE, condenados ao consumo de jornais que a censura reduziu a louvores melancólicos ao relento de sacristia do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranóica da guerra (124 f.).

Hier entläßt sich der ganze Haß auf den Krieg und das Regime, das ihn propagierte, "enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após os outros" (125), und es folgt die Schilderung des Sanitäters, der fassungslos vor Entsetzen seine zerschossenen Eingeweide festhält.

Ein Traum aus der Kindheit des Erzählers deutet bereits auf die hier angeführten Bilder: Alle Menschen sind fortgegangen aus der Stadt, durch deren leere Straßen das verlassene Kind läuft, verfolgt von den hohlen Augen regloser Statuen,

... que me vigiavam com a implacável ferocidade **inerte** das coisas, petrificadas na **atitude artificial e pomposa** das fotografias da época heróica, ou evitando as

árvores de que as folhas tremiam **numa inquietação marinha de escamas ...**
(135).²¹

Der Erzähler sieht immer wieder verzweifelt das Bild eines knochenlosen, dahintreibenden Körpers, versucht sich dagegen zu wehren, "pertença à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre", während die meisten Menschen ihr Aquarium nicht verlassen wollen:

O que os outros exigem de nós, entende, é que os não ponhamos em causa, não sacudamos as suas vidas miniaturais calafetadas contra o desespero e a esperança, não quebreemos os seus aquários de peixes surdos a flutuarem na água límpida do dia-a-dia, aclarada de viés pela lâmpada sonolenta do que chamamos virtude e que consiste apenas, se observada de perto, na ausência morna de ambições (151).

Das Aquarium als Metapher für das beziehungslose Nebeneinander, für den Verlust größerer Räume, gewaltiger Lebensbereiche, für verlorengegangene Unmittelbarkeit. So wird diese Nacht selbst empfunden als ein "aquário sem peixes naufragado numa ausência de pedras, e apenas percorrido pelas sombras na água de um desassossego informe" (168). In seiner Wohnung angekommen, lädt er die Begleiterin ein zur "ginástica pagã que nos deixa no corpo, depois de acabado o exercício, um gosto suado de tristeza no desastre dos lençóis ... já vivemos demais para correr o risco idiota de nos apaixonarmos" (168). Das Bild toter Fischaugen, bereits mehrfach beschworen, erscheint jetzt noch einmal in einer überzogenen Assoziation:

Achamo-nos em condições, portanto, de fazer na cama lá no fundo um amor tão insonso como a pescada congelada do restaurante, de que a única órbita nos fita agonias vítreas de octogonário entre os verdes desbotados das alfaces (172).

Als hätte er nun Angst vor einem Versagen in der Ausübung jener "heidnischen Gymnastik", flüchtet der Erzähler sich ins Bad seiner Wohnung und hält dort Zwiegespräche mit Sofia, jener schwarzen Frau, die eines Tages von der PIDE verschleppt und getötet worden war. Bei ihr hatte er sich für kostbare Augenblicke geborgen gefühlt vor dem zermürbenden Kampf im Busch. In der Erinnerung an Sofia, in der noch einmal Krieg und Verlassenheit und Ohnmacht und Enttäuschungen wachgerufen werden, wird das Bad zu einem einzigen Aquarium, assoziieren sich wie zu einem Schlußakkord die Bilder von Schiffbruch und Meereswelt, von Scheitern und stummem, inhaltleerem Nebeneinander.

Este quarto de banho é um aquário de azulejos ... em que o meu rosto se move em gestos lentos de anémoma, os meus braços adquirem o espasmo de adeus sem ossos dos polvos, o tronco reaprende a imobilidade branca dos corais. ... sinto as escamas vítreas da pele nos meus dedos, os olhos tornam-se salientes e tristes como os dos gorazes na mesa da cozinha, nascem-me barbatanas de anjo dos so-vacos (179).

Ohne Sofia - und sie steht hier für den Verlust aller Zärtlichkeit und Zuneigung - hat er die sonderbare Gewissheit,

21 Hervorhebungen der Verfasserin.

... de ser um peixe morto neste aquário de azulejos, cumprindo um ritual diário entre o espelho e o bidé no desânimo com que os defuntos se movem, talvez, por sob a terra, fitando-se uns aos outros com pupilas de inexprimível terror (180).

Selbst den Liebesakt vermag er anders nicht zu sehen als in dieser Assoziation:

Gosto da ironia atenta do seu silêncio ..., da raiz elástica das coxas que se fecham acima do meu corpo tal como a água cobre, num único movimento sem rumor, o último aceno, já de alga, com que os afogados se dissolvem numa espumazinha sem peso (227 f.).

Draußen beginnt der Tag, die Frau kleidet sich an, verläßt die Wohnung, der (Er-)Trunkene kehrt zurück in die Wirklichkeit des Tages.

Tudo é real, sobretudo a agonia, o enjoo do álcool, a dor de cabeça a apertar-me a nuca com o seu alicate tenaz, os gestos lentificados por um torpor de aquário, que me prolonga os braços em dedos de vidro (240).

Der Schiffbrüchige der Nacht wird eingeholt von der Gegenwart, der junge Arzt ist aus dem Krieg zurück, die kritische alte Tante, die auf die mannesbildenden Kräfte des Militärs gehofft hatte, registriert enttäuscht die so ganz und gar unheroisch heimgekehrte Gestalt.

Verloren ist das ehemals mächtige Weltreich, das auf nie zuvor gekannte Meere hinausgesegelt war, verloren ist der Glaube an die Größe der Nation, die Menschen sind eingeeignet auf ein Aquarium, stumm, wehrlos, einsam. Zwei Jahre später veröffentlicht Lobo Antunes einen Roman, in dem nun vor allem die Vögel eine leitmotivische Rolle übernehmen. Der Roman beginnt mit dem Satz: "Um dia destes dou à praia aqui, devorado pelos peixes como uma baleia morta".²² Bis zum Roman *As Naus* bleibt die Metapher der Gestrandeten, hier in einem räumlich und zeitlich übergreifenden Sinn, ein für Lobo Antunes bestimmendes Bild.

Angesprochen auf diese Assoziationskette der Meereswelt, des Schiffsbruchs und des Aquariums, reagierte der Autor, der seine Texte äußerst langsam mit der Hand niederschreibt und unzählige Male überarbeitet, erstaunt. Diese Häufung sei ihm nicht bewußt gewesen. Die Aufzählung und die daraus folgende Interpretation dieser Bilder überraschte ihn. Er nehme alles über die Sinne wahr, nicht mit dem Kopf. Er versuche assoziativ zu schreiben, so wie wir denken und fühlen, nicht analytisch. Wenn Fernando Pessoa gesagt habe, "was in mir fühlt, denkt", so möchte er dies in umgekehrtem Sinne für sich formulieren: "Was in mir denkt, fühlt."

22 *Explicação dos pássaros*, a.a.O., p. 9

Dieter Messner

ANTÓNIO LOBO ANTUNES,
EXPLICAÇÃO DOS PÁSSAROS

"Der Anwalt sagt, daß zehn Contos sehr wenig ist", meinte Tucha und rieb sich mit dem Blusenärmel einen Fleck von der Hose. "Bei dem Geld, das dein Vater hat, könnte ich viel mehr verlangen."

"Vögel", sagte Marília, "Vögel und verrückte Ideen. Jetzt möchte ich sehen, was das werden soll."

Wieder die reizlose Landstraße nach Porto mit ihrem ununterbrochenen Verkehr von Lastwagen, Autos, Traktoren, hartnäckigen, langsamen, vibrierenden Mofas. Irgend etwas, ein loses Teil, das Dreieck, die Werkzeugbox im Kofferraum, rutschte mit einem unangenehmen, eigensinnigen und aufreibenden Geräusch hin und her.

"Wir haben seine zweite Heirat nie gutgeheißen", sagte die ältere Schwester, die in der Küche Eiweiß zu Schnee schlug, "aber er war mündig und er hatte alle Kinderkrankheiten hinter sich, was konnte man da noch tun? Carlos, der Ärmste, der hat noch mit ihm geredet, er kam ganz besorgt nach Hause. Ich kann mich genau erinnern, daß er sagte, entweder ich irre mich gewaltig oder es sieht so aus, als würde er noch ein schlimmes Ende nehmen. Und bei meinen Eltern zu Hause war es eine schreckliche Qual mit dieser Göre, die sich so schlecht benahm und alle beschimpfte."

"Er liebte Chopin", fügte die Musiklehrerin flüsternd hinzu und öffnete den Flügel. "Ich werde euch sein Lieblingsnocturne vorspielen."

"Es interessiert mich nicht, ob du heiratest oder nicht", sagte der Vater, er stand mitten in seinem Büro und hörte das klingelnde Telefon nicht. "Für mich warst du in dem Augenblick gestorben, als du dich auf die Politik eingelassen hast."

Du hattest so viele weiße Haare damals, Vater, denkt er.

Diese Zeilen des 1981 in Portugal erschienenen Romans (deutsch 1989) lassen sowohl die formale wie die inhaltliche Seite des Buches sehr deutlich werden. Lobo Antunes legt damit den Beweis vor, die vielen Steine eines Puzzles so gut vermischt zu haben, daß es aller Anstrengungen des Lesers bedarf, dieses, das auf den oft einander widersprechenden Meinungen von verschiedenen Personen beruht, zusammenzustellen. Während der erste Absatz des zitierten Textes zum Zeitpunkt der Trennung des Protagonisten Rui S. von seiner ersten Frau gesagt worden ist, kommt im zweiten Satz aus dem Munde seiner zweiten Frau ein Schlüsselwort für den ganzen Roman zur Sprache, nämlich die Vögel, die Rui von dessen Jugend bis zu seinem Tod faszinieren und die er schon als kleines Kind von seinem Vater gern erklärt haben wollte. Das Ganze geschieht auf der Fahrt zwischen Lissabon und Aveiro, wo Rui und Marília ein längeres Wochenende verbringen wollen. Der vierte Absatz

schließlich in diesem Text spielt bereits nach dem Tode des Protagonisten, ebenso der fünfte, während der sechste Absatz wieder in der Vergangenheit angesiedelt ist: Die endgültige Trennung des Vaters von seinem Sohn, dem er seine politischen Ideen vorwirft. Mit dem letzten Satz sind wir wieder in der Gegenwart der Erzählhandlung.

Über die portugiesische Literatur ist in den letzten Jahrzehnten sehr oft geschrieben worden. Während der eine ihr Mangel an erzählerischen Begabungen vorwirft (G.R. Lind, "Kann der Übersetzer den Autor korrigieren?" in: *Lusorama* 7/1988, 61), haben andere auf die zunehmende Anzahl von Romanen hingewiesen und bedauert, daß sie dem deutschen Leser kaum zugänglich sind (C.Meyer-Clason, "Die Rezeption portugiesischer Literatur im deutschen Sprachraum", in: *Lusorama* 8/1988, 8 ss.). Mit dem Autor António Lobo Antunes werden beide Ansichten widerlegt, nicht nur daß er in Portugal in schöner Regelmäßigkeit eine Reihe von Romanen veröffentlicht hat (siehe sein Interview im *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nr. 300, 5.-11.4.1988), auch zwei seiner Romane liegen bereits auf deutsch vor: *Der Judaskuß* seit 1987 (Original: *Os Cus de Judas*, Lisboa 1979) und seit 1989 *Die Vögel kommen zurück* (Original: *Explicação dos Pássaros*, Lisboa 1981). Zur Person und zum Werk von Lobo Antunes liegen noch kaum wissenschaftliche Analysen vor, hingegen finden sich Interviews und Besprechungen seiner Werke in portugiesischen Periodica. Aus diesen kann auf einen recht großen Bekanntheitsgrad geschlossen werden, und diese Bewertung seiner Texte ist wohl aus der Zahl der Neuauflagen abzulesen. Seinen "Metáforas eróticas" verdankt er laut Presseberichten (z.B. *O Independente*, 6.1.1989, III, 10) den "Prémio Ilha dos Amores" (wobei auch im hier vorzustellenden Roman *Die Vögel kommen zurück* entsprechende Textstellen vorkommen, allerdings nicht immer als erotisch aufgefaßt werden können).

In dem vorhin erwähnten Interview hat unser Autor auf eine neue Entwicklung in seinem Romanschaffen hingewiesen. Er sagte, daß mit *Explicação dos Pássaros* (1981) die autobiographischen Romane zu Ende seien. Es dürfte daher reizvoll sein, der vorangegangenen Analyse von *Os Cus de Judas*, einem Werk der ersten Phase, die Analyse eines späteren Werkes, eben der *Explicação dos Pássaros*, folgen zu lassen.

Der Roman besteht formal aus vier Abschnitten, nach den Wochentagen Donnerstag, Freitag, Samstag und Sonntag benannt. Die Handlung spielt also an vier Tagen, von denen allerdings jeweils nur einige Stunden beschrieben werden. Im ersten Kapitel (Donnerstag 7-86; port. 9-75: sämtliche Seitenangaben beziehen sich zuerst auf die deutsche, dann auf die portugiesische Ausgabe) betritt Rui S. - wie es scheint zum ersten Mal, denn er holt bei der Pförtnerin eine Auskunft ein - vor dem Mittagessen, das gerade serviert wird, das Spitalszimmer seiner Mutter, wo sich auch eine Kusine befindet. Seinem Vater, der im Spital anruft, um sich nach dem Befinden seiner todkranken Frau zu erkundigen, teilt er mit, daß er für einige Tage, nämlich bis Sonntag, an einer Tagung in Tomar teilnimmt, wo er auch noch vor dem Mittagessen ankommen will. Er kehrt daher nach dem Spitalsbesuch rasch nach Hause zurück, packt gemeinsam mit seiner zweiten Frau Marília (59/31) einige Sachen ein; sie verladen das Gepäck ins Auto und fahren ab. Nach einer Kaffeepause während der Fahrt entschließt er sich, nicht am Kongreß über das 19. Jahrhundert teilzunehmen, sondern weiter nach Aveiro zu fahren. In Coimbra nehmen sie eine Zwischenmahlzeit ein, beziehen etwas später ein Quartier in Aveiro, das sie bis

Sonntag reservieren. In diesem Gasthaus essen sie dann auch (77/67) und übernachten.

Im zweiten Kapitel (Freitag, 87-156/77-134) wacht Rui S. früh auf, duscht sich und unternimmt einen Spaziergang. Mit dem Frühstück kehrt er ins Zimmer zurück (122/97). Er und seine zweite Frau Marília verlassen das Gasthaus, um in der Nähe des Strandes Mittag zu essen. Am Nachmittag sitzen sie auf der Terrasse des Gasthauses, bzw. gehen in Aveiro spazieren und kehren dort ein. Bei dieser Gelegenheit trinkt Rui sehr viel. Am Abend kommen sie in ihr Quartier zurück.

Das dritte Kapitel (Samstag, 157-226/135-193) beginnt gegen 5 oder 6 Uhr früh. Rui erbricht das gestrige Essen, er hatte zuviel getrunken und erholt sich erst langsam. Später fährt er mit Marília zu einem Restaurant. Dort schlägt ihm diese die Trennung vor. Am späten Abend, es dunkelt schon, kommen sie in ihr Gasthaus zurück.

Im vierten Kapitel (Sonntag, 227-290/195-247) wird Rui zeitig, gegen halb sieben, munter. Er geht dann allein frühstücken. Beim Verlassen des Gasthofes nimmt er ein Messer mit (245/210); er wandert an den Strand, hört noch das Taxi abfahren, das Marília bestellt hat (286/244), sticht sich das Messer in den Leib und stirbt (288/246).

Hatten wir vorhin den Handlungsablauf kennengelernt, wie er sich aus verschiedenen Perspektiven, vor allem der des Erzählers darstellt, so erfahren wir aus dem Munde einer Reihe von Nebenpersonen des Romans, von Bekannten und Verwandten des Protagonisten, viele Details über dessen Leben und Tod. Diese Aussagen ergeben ein aus verschiedenen Blickwinkeln zusammengesetztes, sehr subjektives Bild äußerer und innerer Merkmale des "Helden", die weiter unten zusammengefaßt werden. Ein Nachruf in einer Zeitschrift der Universität (177/152) ist die einzige Textstelle, in der das Leben von Rui kontinuierlich geschildert wird.

Zur Zeit des Selbstmordes ist Rui 33 Jahre alt (28/26). Seine letzte Publikation ist mit 1980 angegeben (178/153). Er ist also vermutlich 1981 gestorben, an einem der ersten Wochenenden im Jänner (7/9). Der Tote wird aber erst am 10. Februar desselben Jahres gefunden (128/93). Sein Geburtsjahr dürfte also 1948 sein. Vier Jahre lang war er mit seiner zweiten Frau Marília verheiratet (97/86), die er ein Jahr nach der Trennung von seiner ersten Frau Tucha kennengelernt hatte. Seine erste Ehe hatte fünf Jahre gedauert, war also 1970 geschlossen worden ("Wie alt waren wir eigentlich? ... zweiundzwanzig, dreiundzwanzig oder vierundzwanzig?", 249/213). Seine erste Frau hatte er schon zwei Jahre davor kennengelernt (265/227) - übrigens wird diese viel später, in Genf lebend (193/165), auf die Trennung von Rui zurückkommen: "Ich kann mich nicht mehr genau an meinen ersten Mann erinnern ... es ist zwanzig Jahre her ..." (68/60). Diese Textstelle müßte also aus der Zeit nach 1990 stammen.

Die historische Entwicklung endet also nicht mit dem Tod des Protagonisten, es kommen noch Geschehnisse nach seinem Selbstmord vor, etwa der Hinweis auf die Probleme bei der Erbaufteilung (160/137), auf eine zweite Ehe des Vaters (119/103), ferner die Aussage eines seiner Söhne, der mittlerweile achtzehn oder neunzehn Jahre alt geworden ist: "Ja, ich erinnere mich nicht an meinen Vater" (44/40). Und Marília hatte später sogar noch Bücher in Zeitschriften besprochen (185/159). Ein weiteres historisches Datum ist die portugiesische Revolution von 1974: Rui hatte die Befreiung der Häftlinge aus Caxias im Fernsehen gesehen: "Die

Eltern schifften sich eine Woche später nach Brasilien ein, kamen zwei Jahre danach ... zurück" (142/122).

Die Handlung des Romans konzentriert sich fast ausschließlich auf die Person des Rui S., dessen Wesen aus seinen eigenen Äußerungen, dem inneren Monolog desselben, wie auch aus dem Mund mehrerer Personen zusammengesetzt werden kann. Alle anderen Romanfiguren sind eigentlich nur Statisten, die dem Autor dazu dienen, die psychische Entwicklung, die zum Selbstmord führt ("wenigstens eine anständige Nummer hinkriegen ...", denkt Rui vor dem Selbstmord und hält sich für den Darsteller einer gefährlichen Zirkusnummer; 264/226), aus verschiedenen Blickwinkeln zu schildern. Assoziationsketten, Gedankenbrücken, zeitverschobene Stellen im fortlaufenden Text sind die raffiniert eingesetzten technischen Mittel des Autors, um dies literarisch darzustellen - und die Lektüre wird zu einer fesselnden Enträtselung.

Wer ist also dieser Rui? Was erfahren wir über seine Entwicklung, wenn er seinen Selbstmord als einziges Erfolgserlebnis interpretiert? Als er auf die Welt kam, wog er 3,2 kg, mit acht Jahren hatte er eine Phimose-Operation (69/61), sein Vater (der kurz stellvertretender Ministerpräsident unter Salazar war, ein Ingenieur, 96/84) erwartete von seinem einzigen Sohn, daß dieser in seine Betriebe eintreten sollte. Schon in der Schule war er aber eher schlecht (48/43; 51/46; 84/72) und konnte diese nur durch die Einflußnahme seines Vaters überhaupt beenden. Seine Eltern enttäuschte er schwer, weil er nicht in den Familienbetrieb einsteigen wollte, sondern Geschichte studierte, was auf völliges Unverständnis in seiner Familie stieß (70/62), die ihn vorher sogar zu einer Berufsberatung bzw. zu einem Psychiater geschickt hatte (40/37). Durch die Intervention des Vaters mußte er nicht einrücken (74/65). Später heiratete er Tucha (38/34), der er nichts anderes bieten konnte, als "die ferne Würde meines Vaters, meiner Mutter ..." (38/35). Die Trennung von seiner ersten Frau, mit der er zwei Söhne hatte (32/30), erschütterte ihn sehr. Als er politische Parolen auf die Wände schmiert und erwischt wird, muß ihn sein Vater aus dem Arrest holen (60/53). Die Scheidung erfolgt, als er gerade in Straßburg ist (80/74). Als er die um fünf Jahre ältere Marília kennenlernt - mit achtundzwanzig Jahren (31/29) - fühlt er sich gerade als Revolutionär. Mit der ersten Frau verbindet ihn nichts mehr; von Zeit zu Zeit holt er seine zwei Söhne am Wochenende ab und geht mit ihnen in diverse Lokale (35/32). Ein Besuch mit Marília bei seinen Eltern endet in Mißtönen (134/117). Für eine Abtreibung, die Marília vornehmen läßt (160/137), borgt ihm eine Schwester Geld (175/140).

Sich selbst betrachtet er im Spiegel: "Mit diesem alternden Gesicht, der Brille, dem schütterten, trotz des vielen Waschens immer fettigen Haar ..." (19/19). Er rauchte (36/34) und besaß eine große Bibliothek (93/92) - auch litt er an Asthmaanfällen (129/112), und lebte mit Marília unter Bedingungen, die eine seiner Schwestern wie folgt charakterisierte: "Du kampierst in einem richtigen Saustall" (96/86). Der Arzt hatte ihm "alkoholische Getränke verboten, wegen einer früheren Gelbsucht ..." (182/156; cf. den Schluß des Kapitels 'Freitag' bzw. 'Samstag' früh am Morgen). "... auf der linken Wange bis zum Hals runter, da hatte er so einen weinroten Fleck, wie ein richtiger Alentejano vom Land sah er aus" (129/112). Unter einem Pseudonym schreibt er Gedichte, und von seiner Habilitation (ihr Thema wird mehrmals erwähnt; 124/108) glaubt er nicht, sie beenden zu können: "Er würde nie die Dissertation ... schreiben" (124/108).

Wie kommt es nun zu dieser Persönlichkeitsbildung von Rui? "Seine Gedanken waren blockiert" (124/108), so seine Selbsteinschätzung über die Fertigstellung seiner Habilitation, das Eingeständnis seines Versagens ("eine anständige Nummer hinkriegen", 264/227 - wenigstens beim Sterben, hörten wir schon).

Den Nebenpersonen des Romans kommt, wie gesagt, vor allem die wichtige Funktion von Stichwortlieferanten zu, wobei Vater und Mutter, erste und zweite Frau stärker profiliert werden, alle anderen Personen, wie Ruis Schwestern und Schwager, aber kaum.

Die Mutter (sie stirbt übrigens zwei Tage nach Rui im Spital; 119/103): "Der Ärmste, er wurde ohne Kompaß geboren" (34/31). "Er ist völlig anders als die Schwestern" (52/47) und später: "Ihr könnt euch gar nicht vorstellen, was für Kummer er uns gemacht hat, ... er ist mit einem völlig verschlumpten Geschöpf zu Hause angekommen" (153/129). Der Mutter steht, im gutbürgerlichen Milieu zu Hause, Personal zur Verfügung, sie hat ihre regelmäßigen Kartenrunden und die Seitensprünge ihres Mannes verdrängt sie mit Migräne.

Der Vater: "Philologie? Geschichte? ... bist du wirklich sicher, daß dieser Dummkopf mein Sohn ist?" (84/73). "Ein Taugenichts, der von nichts eine Ahnung hat, dieser Scheißkerl, dieser Schandfleck, dieser Kindskopf ..." (85/74). Er übersteht die Krise von 1974; aus Brasilien zurückgekehrt, kann er seine Macht mit Hilfe der Schwiegersöhne ausbauen, mit einer Freundin verweist er öfters und hat vermutlich auch Kinder mit ihr. Früher war er seinem Sohn ein wichtiges Vorbild, da er ihm sogar das Wesen der Vögel erklären konnte, wenn sie gemeinsam während des Sommers in ihrem Landhaus wohnten. Diese Vögel sollten daher eine wichtige Rolle spielen und kommen immer wieder in den Gedanken von Rui vor (Vater: "Wenn Vögel sterben, treiben sie mit dem Bauch nach oben im Wind"; 67/59). Vor allem vor dem Selbstmord glaubt Rui den Vater sogar zu hören: "Schneid diesem den Bauch auf, sagte der Vater, und zeigte mit dem Finger auf mich" (289/246).

Die Schwestern: die ältere: "ein Trottel" (42/38), sie ist mit einem Frauenarzt verheiratet. Die jüngste: "er hat sich nicht viel aus der Familie gemacht" (44/40), verheiratet mit Carlos, einem Manager. Nur die mittlere, unverheiratete Schwester war weniger abweisend: "Trotzdem aber hatte er ein paar gute Eigenschaften" (46/42) - sie ist Lehrerin. Ein Patenonkel bedauert, "daß er nie den heiligen Glauben gefunden hat" (35/33). Seine erste Frau: "Und was das Sexuelle angeht, ich habe noch nie so etwas Ungeschicktes gesehen" (69/61). Seine zweite Frau später: "Vier Jahre habe ich einen Kerl ausgehalten, der in den Filmvorführungen einschlieft" (97/86), "er war nichts weiter als ein saftloser Décadent" (98/86).

Marília selbst wird von der ganzen Familie und von Außenstehenden als Linke abgetan, im übrigen auch als häßlich und geschmacklos gekleidet beschrieben, wobei sie allerdings ihren Eltern, die aus kleinem Milieu stammen, finanziell zur Seite steht. Gern aß sie Tintenfisch ("... wie ordinär", urteilte Ruis Mutter, 125/108). Ein Parteigenosse seiner zweiten Frau: "Die Polizei ahnte nicht im Traum, daß wir eine Zelle bildeten mit so einem geschniegelten Kerlchen wie dem unter uns. Das schlimmste kam erst, als er sich ernst nahm und als Marxist verkleiden wollte" (54/48).

Der Psychiater: "Die Unentschlossenheit ... ist eben ein wesentlicher Charakterzug bei ihm" (40/36). "... er wechselt zwischen infantilem Betteln und inkonse-

quenter Aggressivität." Der Autoverkäufer, als Rui mit dem Auto einen Unfall verursacht: "Sie Riesenidiot" (145/125).

Aus all den Äußerungen - und wie erwähnt alle Personen des Romans äußern sich zumindest einmal über Rui - kommt ein sehr facettenreiches Bild zusammen. Sogar der Erzähler tritt einige Male anonym auf: "Eines Tages werde ich hier am Strand angeschwemmt, von den Fischen zerfressen wie ein toter Wal - sagte er auf der Straße der Klinik zu mir ..." (7/9), und an einer anderen Stelle, 20 Jahre nach Ruis Tod, antwortet in einer Art von Interview über Rui dessen erste Frau: "Ich verstehe ihr Interesse nicht, es gibt bestimmt nicht viele Leute, die sich Gedanken über ihn machen" (69/60).

Der Roman ist also gleichzeitig die Darstellung des psychischen Untergangs eines Menschen, wie auch die Entschlüsselung der Motive dafür. Einmal sagt Rui über seinen Vater: "Du hast mich nie auch nur aufbegehren lassen ..., dein riesiger, behütender, autoritärer Schatten bedrückte mich auf kastrierende Weise, und da beschloß ich, mich der Firma zu verweigern" (62/55). Die Verweigerung vor dem Wunsche seiner Eltern führt aber Rui nicht zu seiner Befreiung: Die Last der Eltern ruht weiter auf ihm. Auch seinen Entschluß, sich von Marília zu trennen, kann er nicht selbst verwirklichen - vielmehr kommt ihm Marília damit zuvor. Nur die eigene Vernichtung, der Selbstmord, gelingt ihm schließlich: Rui sieht sich selbst dabei als Darsteller einer Zirkusnummer. Auf den fortschreitenden Persönlichkeitszerfall des Protagonisten weist auch die Tatsache hin, daß eine ganze Reihe von Erlebnissen und von Vorstellungen auf die Ebene einer Zirkusvorstellung transportiert werden (wofür der "Generator" - so man diesen Ausdruck der Literaturtheorie noch verwenden kann - die Stiefel des indischen Arztes am Krankenbett seiner Mutter gewesen sein könnten; 12/13).

Eine allzu detaillierte Darstellung des Raumes hätte zur Thematik des Buches nicht viel beigetragen: Teile Lissabons ("bessere" und weniger feine Viertel kommen vor; Lapa und Campo de Ourique) und die Uferlandschaft bei Aveiro sind nur Kulissen, wie auch einige Personen z.B. im Bereich der Kunst oder der Universitäten nur dazu dienen, daß auf ihre Stellung recht ironisch Seitenhiebe ausgeteilt werden ("... ein bemerkenswert unsauberer Bildhauer, mit grauem Bart und Sandalen, der aussah, als würde er über das Wasser schreiten und an die Besucher ... abstrakte Wunder austeilen", 266/228).

Über die Struktur der Erzähltechnik wurde schon berichtet. Man hat den Eindruck, als ob der Autor Rui von Urteilen und Selbsturteilen wie von Vogelschwärmen umschwirren ließe, die bruchstückhaft aus verschiedenen Richtungen auf ihn lärmend eindringen und letztendlich die Äußerungen jener Menschen sind, die ihn sein ganzes Leben hindurch kritisiert bzw. negativ dargestellt haben. Selbst sein Tod ändert deren Meinung über ihn nicht. Unter diesen Umständen, nämlich der jeweils individuellen Beurteilung des Protagonisten, ist es schwer, einige Fakten des Romans eindeutig als Unklarheiten im Ablauf des Romans zu bestimmen. Auf diese soll zumindest hier kurz eingegangen werden.

Ruis erste Frau Tucha hat wieder geheiratet, behaupten die einen (35/32), im Gegensatz zu Ruis Eltern, die das Gegenteil sagen (134/116).

Die Leiche von Rui wird am 10. Februar gefunden (128/110), so sagen es einige Personen in Aveiro. In einem Nachruf heißt es hingegen: "Er starb am 10. dieses Monats" (177/152), sein Leichnam war aber zur Zeit der Auffindung, also am

10. Februar, "halb verfault" (68/60); er muß also schon längere Zeit tot gewesen sein.

Der Besuch bei seiner Mutter im Spital erfolgt an einem Donnerstag im Jänner ("die glitzernden Reste von den Festtagen"; 7/9), also vermutlich am Anfang dieses Monats, und seine Leiche wird am 10. Februar in einem sehr verwesenen Zustand aufgefunden. Beim Aufenthalt im Gasthaus in Aveiro antwortet er allerdings auf die Frage Marília, ob ihm kalt ist: "Es ist Februar" (113/99).

Von einer Angestellten des Gasthauses in Aveiro wird vor der Polizei gesagt, daß Marília "am Abend vor der Entdeckung der Leiche ... fortgefahren sei" (89/79). Aber Rui will noch selbst vor seinem Tod das Taxi mit Marília abfahren gehört haben (286/244). Eine andere Person hingegen behauptet: "Er verschwand am Sonntag und die Frau zahlte, nahm den Wagen der beiden und verließ das Gasthaus am nächsten Tag" (83/79).

Kehren wir wieder auf die im anfangs zitierten Interview des Autors behauptete Themenänderung in seinen Romanen zurück. Tatsächlich läßt sich in diesem Buch *Explicação dos Pássaros* feststellen, daß die persönliche Betroffenheit des Autors aus dem Text nicht mehr so deutlich hervortritt. Auch der lokale Bezug, also die Darstellung diverser Aspekte Portugals, kommt in diesem Buch nicht besonders zur Geltung. Von dieser Thematik her ist der Raum irrelevant, vielmehr zeigt das Buch in beeindruckender Weise den Persönlichkeitsverfall eines einzelnen Menschen auf.

Texte

António Lobo Antunes, *Explicação dos Pássaros*, Lisboa (Vega) 1981; dt. *Die Vögel kommen zurück*, Aus dem Portugiesischen von Ray-Güde Mertin, München/Wien (Carl-Hanser-Verlag) 1989.

Dieter Offenhäuser

LÍDIA JORGE,
O DIA DOS PRODÍGIOS - DER TAG DER WUNDER

Hans Magnus Enzensberger, Kenner und Freund Portugals, entwickelte in einem Zeit-Artikel folgenden Gedankengang:

"... die Jahreszahl auf dem Kalender, was besagt sie schon? Es gibt viel Ungleichzeitigkeit in unserer Welt. Warum immer nur Isothermen und Isobaren? Viel interessanter wäre es, Linien zu finden, an denen sich ablesen ließe, welche Zeitzonen wir durchwandern, wenn wir reisen ... Linien, die die Risse und Verwerfungen der Geschichte zeigten ... man könnte sie Isochromen nennen. Nehmen wir einmal an, Sie und ich, wir lebten tatsächlich im Jahre 1986 - eine kühne Voraussetzung! -, und wir besuchten eine Kleinstadt in Mecklenburg, so käme es uns vielleicht so vor, als schriebe man dort das Jahr 1958. Eine Siedlung im Amazonas ließe sich auf das Jahr 1935 datieren, und ein Kloster in Nepal auf die napoleonische Zeit. Auf einer solchen Karte, darauf wollte ich eigentlich hinaus, würden große Teile Portugals als Zeitinseln erscheinen.¹

Vilamaninhos, imaginärer Schauplatz von *Der Tag der Wunder*, ist auf den ersten Blick eine solche Zeitinsel: ein rückständiges Dorf, seine Bewohner arm, ungebildet und abergläubisch, vom Zeitenlauf vergessen, ein nahezu autistischer Mikrokosmos.

Depois José Pássaro Volante. O que tem três certezas. Sabe que a terra não é redonda, mas o horizonte um círculo abobado de azul e cinza ... Que o círculo é sempre um círculo de terra e ar. Como o redondel dum copo virado, atrás do ser da pessoa. Por cima os astros, por baixo o pó e as pedras, e o mesmo redondo atrás, atrás, ele no meio. Ah prisioneiro. Quem uma vez não saiu de Vilamaninhos não conheceu nem conhecerá a realidade da terra ... Mas no meio do redondo mais íntimo sempre fica Vilamaninhos, colado às esferas pelas bordas da terra, cozida de quietude. Mansidão (S. 35).²

Viele der Häuser sind verlassen, denn die jungen Männer leben als Gastarbeiter in der Fremde, die Felder liegen brach, und "dentro de pouco tempo ninguém saberá o que é isso de atafajo, cilha ou cabrama. Uma sobrecarga, um cabrestão. Ninguém distinguirá um melim dum varal. Uma peia duma trave" (S. 106). Die Zeit scheint

1 H. M. Enzensberger, "Portugiesische Grübeleien", in: *Die Zeit* vom 26.9.1986.

2 Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Europa-América, Lissabon 1980. Im folgenden wird nach der 5. Auflage von August 1985 zitiert; Textzitate auf deutsch entstammen der deutschen Erstausgabe *Der Tag der Wunder*, Beck & Glückler Freiburg, März 1989, in der Übertragung von Maralde Meyer-Minnemann.

stehengeblieben. Was einst erbaut wurde, um sich mit Leben zu füllen, ist dem Verfall überlassen:

Todas as outras paredes. Da grossura de braçadas de gente, portas implantadas em umbrais de castelo, mas cheias de nada. De terra, peso, pedra miúda, argamassa de areia velha e cal viva, amortecida de anos, minada de bicheza rastejante, voante, pequenos quadrúpedes roedores, ratos, bichos que nunca aparecem, mas existem e têm dentes afiados, porque na noite há aqueles tri tris que não se suspendem nem batendo forte com o sapato. É a costureirinha, anda a penar (S. 67).

Die Bewohner des Ortes sind Frauen, Greise, Kinder. Sie fühlen sich einsam und verlassen. In der Natur, in der Landschaft, wo das Dorf "wie in einer grauen Wüste" liegt, spiegelt sich ihr Ausgeliefertsein. Gesellschaftliche Rückständigkeit wird empfunden als naturhafte Bedrohung:

Se se rir mais alto, os telhados das casas sem ninguém, podem cair sobre as luzernas do chão. Se alguém gritar pelo calor, o horizonte pode dar estalos e quebrar-se. A povoação vai ficando um ovo emurchecido. Que fede, gorado, e não gera. E se o vento for mais rijo, pederá levá-la (S. 21).

Die Tier- und Pflanzenwelt hat nichts Idyllisches, der Ablauf der Jahreszeiten rhythmisiert nicht mehr einen vertrauten Austausch von Mensch und Natur, es sind feindliche Welten, die sich bedrohlich gegenüberstehen, beseelt von unheimlichen Kräften, bedeutungsschwanger und unerklärlich. Dagegen kommen die Errungenschaften der modernen Welt, das Radio, der Überlandbus, Nachrichten und Gesellschaftstheorien wie von einem anderen Stern, wie aus einer anderen, verklärt zukünftigen Zeit.

Lídia Jorge wurde 1946 in der Ortschaft Boliqueime geboren. Sie liegt, wie Vilamaninhos, im Algarve, wenig entfernt vom Touristenzentrum Albufeira, das in den letzten Jahren eine schwindelerregende Entwicklung nahm. Ihre Jugend verbrachte sie dort als Einzelkind bei der Mutter und anderen weiblichen Familienmitgliedern. Alle Männer, der Großvater, der Vater und seine Brüder, waren ins Ausland abgewandert. Als der Vater Anfang der sechziger Jahre zurückkehrte, war Lídia 15 Jahre alt:

Damals verstanden wir uns nicht. Weder meine Mutter verstand ihn, noch er verstand meine Mutter, noch ich verstand meinen Vater. Er ging wieder weg, wurde in Südamerika heimisch, wo er immer noch lebt.³

Die Abwesenheit der Männer, der enge Kontakt mit der ländlichen Umgebung, mit dem "Geruch der Erde", dem Wechsel der Jahreszeiten prägten ihre Kindheits-erlebnisse. Auch die vielen wunderbaren, oft wundersamen Geschichten, die man sich dort erzählte ...

Mit neun Jahren besuchte Lídia Jorge das Gymnasium in Faro, wo sie die Erfahrung gesellschaftlicher Unterschiede machte, da sie selber einfachem, bäuerlichem Milieu entstammte. Nach dem Abschluß des Gymnasiums studierte sie Romanistik in Lissabon. Dort lebt und unterrichtet sie noch heute. Mit dreiunddreißig Jahren

3 A *Capital*, 22.2.1982, S. 36.

veröffentlichte sie ihren vielbeachteten Erstlingsroman (drei weitere folgten bislang): *O Dia dos Prodígios* (*Der Tag der Wunder*).⁴ Das Buch ist ihrer Großmutter gewidmet ("meine erste Lehrerin und meine erste ZuhörerIn"), viele der Bewohner von Vilamaninhos und der hier geschilderten Ereignisse haben ihren Ursprung in frühen Begegnungen und Erfahrungen der Autorin. Ausgehend von solchen Fragmenten biographischer Rückbezüge setzte und webte Lídia ihren Roman kurz nach der sogenannten "Nelkenrevolution" von 1974, die auch in ihrem Dorf verfolgt, aber nicht verstanden worden war.

Doch Vilamaninhos ist mehr als das entzifferbare lokale und biographische Substrat. Von Personen ausgehend, von der Atmosphäre, den "Gerüchen", schreibt Lídia Jorge nach eigener Aussage "aus Instinkt. Wie im Leben. Ohne Netz und ohne Deckung."⁵ *Der Tag der Wunder* ist demnach kein realistischer oder regionalistischer Roman.

Die dörfliche Gemeinschaft, ihre Lebensrealität, die Härte des Alltags, der Umgangsformen und der Elementarkräfte werden mitgeteilt, aber nicht in geographischen, physischen, sozialen Beschreibungen, sondern sozusagen durch eine Kruste der Realität, durch die mündliche Erzähl- und Ausdrucksweise: Die Menschen von Vilamaninhos handeln kaum, sie erzählen, sprechen, sagen. Sie reden durcheinander, aneinander vorbei und gleichzeitig. Diz, disse, disseram - sagt, sagte, sagten, das sind die häufigsten Wörter des Buches. Jeder ist mit sich beschäftigt, ihre Aussagen fügen sich nur selten zum Gespräch, zum Dialog. Statt dessen schöpfen sie aus tieferen Wirklichkeitsbezirken, denn mehr noch, als sie sprechen, träumen und erinnern sie sich. Die Erinnerung an das weit Vergangene ist ihnen näher als die Ereignisse desselben Tages. José Jorge Júnior, der Dorfälteste, sinnt am liebsten über das vergangene Leben nach und taucht darin ein. Seine Erinnerungen lesen sich wie Legenden und Mythen, nehmen biblische Züge an wie er selbst: als Urzeuge⁶, als Mahner, schließlich als Prophet. Lebt er einerseits mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart, so ist er andererseits dem Tod schon so nahe, daß er zwischen ihm und dem Leben, zwischen Traum und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden kann. In einer Vision glaubt er sich "im anderen Leben" und sieht seine (ausgewanderten) Kinder aus den Wänden hervortreten:

Assim, quando José Jorge Júnior acordou, a mulher dormitava. Muito velha sob a brancura do lençol. Sudário. As mãos pousadas sobre o peito, e o peito tão branco e tão sumido, e a boca respirando tão manso e tão certo que o homem

4 Siehe 1).

5 "Mas talvez eu deva dizer-lhe antes de mais, que eu primeiro escrevo e só depois penso sobre o que escrevo. ... Parto dos personagens, das atmosferas, dos cheiros e, com esses ingredientes, vou escrevendo por instinto. ... Como na vida. Em geral sem rede, sem capota; vou escrevendo e só quando chego ao fim é que penso se aquilo significa alguma coisa."

Lídia Jorge in einem Interview mit Inês Pedrosa in *LER* 1, Inverno 1988, S. 9.

6 "Ah José. Tu és parente de São Jorge, meu filho. E eu te pranto esse nome. E assim José Jorge cresceu, juntou-se e gerou a Manuel Jorge. E Manuel Jorge gerou a José Jorge. E José Jorge a Manuel Jorge que foi meu avô, e meu avô, Esperancinha, gerou a José Jorge que foi meu pai, que me gerou a mim, e me botou o seu nome, igual, mas pôs Júnior também, que significa menino, para não se confundirem as heranças" (S. 31).

compreendeu. Num assomo de suprema lucidez. Já ambos. Sim, já ambos havemos morrido. Estamos agora a acordar na outra vida (S. 73/74).

Einer der Söhne spricht zu ihm: "Estamos agora todos muito longe de Vilamaninhos. E a distância intransponível é uma morte. Sendo a morte verdadeira a maior de todas as distâncias" (S. 75).

In Lúcia Jorge's Geburtsort wie in vielen portugiesischen Dörfern sind die Toten noch lange nach ihrem Hinscheiden gegenwärtig:

Ich habe noch die Zeit erlebt, in der sich der Tod mit dem Leben vermischte, in der auf dem Land die Rituale des Todes sichtbar und auffallend waren, in der jedes Kind mindestens zwei Beerdigungen im Jahr beiwohnte, in der die Vorstellung von der Unsicherheit des Lebens sehr stark war.⁷

Im Bewußtsein der Landbewohner schlafen die Toten eher, als daß sie für immer abwesend sind.

In der Vermengung von Schlaf und Tod erreicht der Roman den höchsten Grad an Irrealität, die ihn wie ein Dunstschleier umgibt. Ein anderer Dorfbewohner hat Träume, die "dem Leben so ähnlich waren, daß er schon alles wieder vergessen hatte, wenn er aufwachte". Natur und Landschaft laden sich mit menschlichen Gefühlen auf oder spiegeln sie, Dinge beleben sich, Tiere nehmen menschliche Züge an, die Menschen selber nähern sich einer elementaren Animalität, sind Instinktwesen voller Rohheit, aber auch verletzlich: Ein gestickter Drache wird zu einem wirklichen Tier:

Agora o dragão começa a ter uma forma de verdadeiro animal réptil voante. Porque o contorno da asa cinza vivo se abre em leque no meio do pano e o corpo do bicho de escamas miúdas. Cinza claro-escuro. Sendo potente e metalizado enroscado pelo tecido, e as patas abertas parecem agarrar seres vivos (S. 78). Esse animal que bordo ainda vai sair do pano para me devorar a vida. Atirando uma labareda de fogo às minhas ventas (S. 87).

Carminhas Fenster trägt menschliche Züge:

A janela tem feições de humano transfigurado em transparência, já que a quadrícula esventra dois olhos e uma testa de cantaria abaulada, nariz de batente de alto a baixo, e a boca, maior do que a própria transparência, só aberta quando de par em par (S. 15).

Der Bus, Errungenschaft und Metapher der modernen Zeit, der Vilamaninhos regelmäßig anfährt, ohne je einen Besucher zu bringen oder einen Dorfbewohner mitzunehmen, ist wie ein "Eisentier", das atmet und schnaubt. Pássaro erleichtert seine Männlichkeit: "Deita-se por cima, como um peixe pesado, de uma só peça e escama." (S. 47) Das Maultier namens Mädchen scheint ihm genauso verrückt, geheimnisvoll und zynisch wie seine Ehefrau, und diese ist für ihn wie ein rüdiges, aufsässiges Maultier, eine "Kreuzung aus Pferd und Regenwurm".

7 Vivi ainda ... o tempo em que a morte se confundia com a vida, em que no campo os rituais da morte eram visíveis e espectaculares, em que cada criança assistia pelo menos a dois funerais por ano ..., em que era muito forte a noção da precariedade da vida." Lúcia Jorge in *JL, Jornal de letras, artes e ideias*, 15.2.1988, S. 6.

Die Realitätsbereiche vermengen sich, Wahrnehmungen und Handlungen verschränken sich in einem Nebeneinander ohne hierarchisierbare Ordnung: das Fensterputzen, die Ameisenplage, die Fliegen, der Autobus, die Weltpolitik, Träume, Erinnerungen, Leben und Tod verschmelzen zu einem undurchschauten, deshalb entmutigenden und abergläubisch gedeuteten Universum ohne sichtbare Logik:

Mas entre tudo isso que não tinha outra explicação nem outro fim senão os próprio factos em si, outros acontecimentos. Como se no fundo acontecessem para justificar os outros. Sem justificar. Cada acontecimento era uma data marcada que não desembocava em nada, apenas entreteinha as outras marcas, como o pão (S. 59/60).

Dem Leser wird der Zugang zu diesem Roman nicht leicht gemacht: Das Fehlen einer auktorialen Perspektive, von Identifikationsfiguren, das Nebeneinander von Handlungen, Reden und Gedanken, die scheinbare Selbstgenügsamkeit der Einzelheiten sperren sich der Gewohnheit linearer, zielgerichteter Durchdringung. Eher durchdringt und umwebt der Roman den Leser wie ein Spinnennetz, das sich aus unzähligen Fäden zusammensetzt und schließlich seine Form findet, ihn umwickelt und einfängt in die dichte Atmosphäre dieses Ortes, wie in einen Kokon. Dort kann er in der vorgeblichen Primitivität und Beschränktheit der Dorfbewohner auch eine tiefe Würde und Anteilnahme, Poesie und (ansteckende?) Melancholie entdecken. Manuel Gertrudes, der Kriegsveteran, hat Mitleid mit einem gequälten Hund: "A parte num bicho é importante. Sei isso desde a guerra. Tudo é de carne e sangue. Com sua licença, senhor sargento. Tudo o que tem osso e pele, ser vivente, merece respeito e provoca dó. Com a mão em pala" (S. 123).

"Das Humane bildet sich als Sinn für die Differenz überhaupt an deren mächtigster Erfahrung, der von den Geschlechtern" (Th. W. Adorno).

Einen wichtigen Unterstrom im Denken und Fühlen der Menschen von Vilaminhos bilden die zwischengeschlechtlichen Beziehungen. Die portugiesische Literaturkritik entdeckte eine Fülle von phallischen Symbolen im Text, beschrieb die Männer des Dorfes als nur nach sexuellen Stimuli handelnde Personen, die die Frauen wie Tiere behandeln, den Penis für das Zentrum der Welt halten, aber doch schließlich lernen müssen, daß die Gefühlswelt und das Bewußtsein der Frauen ihnen überlegen ist.

Esperança ("Hoffnung"), die Frau von José Jorge Júnior hat zwölf Kinder zur Welt gebracht: "Andi cento e oito meses de barriga à boca." (S. 32) Sie wehrt sich gegen die Anmaßung des Zeugers:

Tu costumás dizer que eu deitei-os ao mundo. Mas que todos saíram de ti. Grande mentira. Tu esqueces-te José Jorge, que a gente é como a galinha? O galo gala. Mas a galinha põe o ovo, choca o ovo, bica o ovo, ajuda o pintainho a nascer. Depois do pinto enxutinho. Ela chama-o para beber, comer e passeá-lo. E agache-se em cima dele quando chove. É uma manta de penas. E quando faz re-

lâmpagos. Mas o galo gala as galinhas, sacode o rabo, e até pica nos pintos para comer a cevada (S. 33/34).

Pássaro ("Vogel") und Branca ("Die Weiße") sind Archetypen des Geschlechterkampfes: Um seine Frau zu kontrollieren, läßt Pássaro sie eine Decke mit einem Drachen sticken. Dies bringe ihr Zerstreuung, damit die Gedanken nicht unkontrollierbar abschweifen, nötigenfalls helfe er mit dem Abdruck seiner fünf Finger nach. Schon als Siebzehnjährige erkannte Branca in der sich anbahnenden Hellsichtigkeit ihre Bestimmung für Pássaro: "Vai ser aquele, porque tem cara de me querer bater toda a vida" (S. 60). Zärtlichkeit von seiner Seite kennt sie nicht:

Branca emagreceu em dois meses, e quando todas as manhãs acorda antes de ouvir o tinido do esmalte, porque um peixe de escama de nudez e pêlo eriçado pelo cruzamento de outra espécie marinha. Mas peluda. Se vem sacudir sobre o seu corpo, a mulher pensa que o ventre que deus lhe deu já serve de latrina (S. 59).

Doch die Rohheit, die oft handgreifliche, brutale Gewalt ist nicht seine, sondern die eines anderen, seines Über-Ich gewordenen Zeugers:

Este, Pássaro. Vive desde os tempos de embrião e feto empedernido duma ferocidade que não é sua, mas de quem o permitiu e fadou. Porque deus nos fez em cadeia para sermos escravos uns dos outros (S. 107).

So ist der Mann eher willenloses Opfer äußerer Gegebenheiten und innerer Bedingungen, ausgeliefert dem "Schatten" oder der "Seele" seines Vaters, der "in seinen Adern sprach" und ihn an die Rangordnung der Geschlechter mahnt: schon bei der Geburt verdienen die Mädchen Mitleid, denn sie sind wie "kleine kastrierte Wesen". Die Männer hingegen sind dazu bestimmt, diesen "Mangel" zuzudecken: "Já deve ter nascido o filho de um compadre que lhe tape a falta. Por isso a gente manda, e é homem" (S. 83).

Branca begehrt auf gegen diese scheinbar natürliche Ordnung. Aber ihre Befreiung ist keine reale, sie ändert nicht die Welt, sondern verwandelt sich. Ihre Hellhörigkeit und Fähigkeit, Gedanken zu lesen, gehören einer anderen Welt an:

E tudo o que lhe disser já ela antes saberá, e assim estará sempre adiante de mim, e eu atrás, atrás. Como uma sombra da sua pessoa. Sem conseguir ultrapassá-la. Ai de mim. Nem a sombra do meu pai pode valer a um homem que, cheio de pismo e dúvidas, só tem a certeza de que a mulher. Estando em casa, comendo, bebendo e dando de corpo como qualquer um. Pertence a um mundo que vai à frente dos outros vários passos no tempo (S. 149).

So bleiben zwar die Zustände, aber der Mensch Branca wächst über sie hinaus. In einer Zukunft, die woanders schon angebrochen ist? Dagegen sind auch der Drache und der Schatten des Vaters machtlos, denn Branca hat sich der Wirklichkeit entzogen:

Podia abrir uma mão e outra e o braço sempre seria curto para alcançar a verdade do ar. Tanto mais que agora Branca assumia o tamanho desses astros altos, escapando-se assim pela turquesa da sua vigilância. Como água. De que lhe servia a colcha, esse animal feroz e escamudo com que lhe havia entretido os dias? Quanto mais a prendera mais a soltara por um recanto escondido da liberdade.

Imparável. Primeiro aprendera a ouvir através da distância, depois a dormir de olhos abertos. Mas agora distintamente adivinha os pensamentos dos outros (S. 148).

Pássaro lernt, daß der Mittelpunkt der Welt doch nicht der Penis ist, eine Erkenntnis, der eine noch erschütterndere folgt:

E eu não gostaria que me amasses a ponto de me chamares Passarinho? Ai sim. Disse Branca. Todo o desejo de pessoas como tu, é que alguém lhes redobre o amor. Dando elas no entanto, apenas a décima parte do que deveriam dar. Ou nada mesmo. E como fazer uma cova no fundo do poço. Quanto mais a queres seca, mais ela se enche de água. Sendo neste caso a água, a dor e a indiferença (S. 148).

Denn die Menschen sind doch nicht wie Tiere:

Porque com as bestas, um homem dá aveia e elas comem, mas se lhes der só palha acabam por comê-la e ainda por suspirar pelo dono quando lhe pressentem os passos. Suspiram e regougam. Não guardam rancor. As vezes dá-se-lhes na pele, e elas apenas encolhem o lombo. Quanto muito um pinote. Voltando a dar cevada e aveia, elas riem logo a um homem. De orelha estendida. Menos a mula Menina, que se foi. Mas com as pessoas é diferente. Porque cada bocadinho que lhes tires uma vez, nem mais por isso, as poderás compensar. Embora as pessoas possam disfarçar as mágoas (S. 106/107).

Pássaro ist nicht der einzige Mann des Romans, seine Beschränktheit ist zwar typisch, doch eingebettet in ein umfassenderes, kollektives Gefühl der Unzulänglichkeit der Gegenwart und Sehnsucht nach etwas, das vielleicht einmal war, aber unwiederbringlich verloren ist, oder was kommen könnte und doch nie kommt: Saudade? Das Leid und der Kampf der Bewohner von Vilamaninhos, Männer und Frauen, sind grundsätzlicher. Sie reichen weit zurück in die portugiesische Geschichte.

... seine Erzählung vom Unglück ließ niemanden
aufmerken. Das ist ein kleines Zeichen.
Wir warten auf die Entschlüsselung eines anderen.
Hier sitzend. Und das Warten ist ein Kampf.
Der wahre.
(*Der Tag der Wunder*)

Wir sind nicht mehr allein und warten
auf die Nacht, und warten auf Godot,
und warten, und warten.
Den ganzen Abend haben wir
ganz allein gekämpft.
(S. Beckett: *Warten auf Godot*)

Als 1578 bei Alcácer Kebir der junge portugiesische König Sebastian in einem halsbrecherischen militärischen Abenteuer, das Tausenden von portugiesischen Sol-

daten das Leben kostete, ohne Erben verstarb, seine Leiche jedoch nie gefunden wurde, nahm eine Legende ihren Anfang, die sich jahrhundertlang im Volksglauben, bei Volkserhebungen, später als Mode, dann in der Literatur in Portugal (António Vieira, Fernando Pessoa) wie in Brasilien (Ariano Suassuna) hartnäckig hielt und zu einem kollektiven, nationalen Mythos wurde: die Hoffnung auf die Wiederkehr des jungen Königs an einem nebligen Morgen, des Retters und Erlösers. Eine portugiesische Variante des Messianismus.

In Brancas Fähigkeit, über Entfernungen und somit über die Zeit hinweg hören und Gedanken lesen zu können, hat das Hoffen und Sehnen Organe bekommen. Carminha, gezeugt im Baptisterium unter der zehnten Station des Kreuzweges von einem längst geflohenen Priester, stellt das Warten schlechthin dar: "Carminha representa a espera que há-de vir" (S. 67). Sie wartet auf einen Fremden, der auf einem Pferd oder einem Motorrad käme, um mit ihr zu plaudern und sie mitzunehmen an Orte, in denen es keine eingestürzten Mauern gibt: "Assim um forasteiro omnisciente que não precisasse de ouvir para saber, e que não precisasse de saber para falar." (S. 20)

Alle Dorfbewohner hoffen auf etwas: Brancas Kinder wünschen sich, daß ein großer Stern wie ein Feuerball am hellichten Tag auf Vilamaninhos herabstürzen und alles verbrennen soll. Matilde, die Schankwirtin, wünscht sich einen Wein, einen "Himmelsmost", der rot wie Blut und dickflüssig wie Tomatensaft wäre, "um alle hierher zu locken, die auf der neuen Straße vorbeikommen". Jesuína Palha, die schlagfertigste und schlagkräftigste Frau des Ortes, möchte eine Heldentat begehen, die ewige Gültigkeit besitzt und von der noch lange erzählt würde. Macário wartet darauf, daß Carminha seine Liebe erwidert. Der Straßenwärter träumt von einem Leben mit Branca. Das ganze Dorf ist ein Bild des Wartens: "Tudo pousado e postado como de propósito, imagem da espera cega que de tanto esperar se alargou a pontos de formar um novelo, coisa enrolada sobre si, comida e defecada a esperança." (S. 138) Und Lourenço spricht für seine Landsleute: "Sou uma toupeira metida num buraco, cavando, cavando com as patas em frente dos olhos. Mas oh vizinhos, que quanto mais cavo, menos vejo. Chego como esta noite a minar toda uma nação à procura da saída." (S. 116)

In einem Ort, in dem die Haupttätigkeit im Warten, die Hauptbeschäftigung im Träumen und Sehnen besteht, in dem die Zeit als etwas Unbegreifliches, eher rückwärts als vorwärts Gehendes erfahren wird, werden herausragende Ereignisse zu Chiffren und Zeichen, die niemand deuten kann, aber alle begreifen wollen. Als auf dem Dorfplatz eine Schlange getötet wird, dann aber durch die Lüfte entfliegt oder wegspringt, haben alle die Gewißheit, dem großen Wunder der modernen Zeit beigewohnt zu haben:

Porque um bicho réptil voar de vísceras de fora, só deveria ter acontecido nos tempos bíblicos, muito e muito antigos. No princípio do mundo. Quando os animais ferozes falavam, e deus se escondia a fazer negaças atrás das moitas, e se transformava na fúria dos elementos e no sangue dos animais (S. 29).

Von nun an lebt das Dorf nach unerklärlichen Tatsachen, und alle spüren eine Ahnung, "die Ahnung, die großen Ereignissen vorangeht". In der Tat gerät Vilamaninhos für einen kurzen Augenblick in den Bannkreis eines wirklichen historischen Ereignisses. Manuel Gertrudes, der Weltkriegsveteran, hatte es vorausgesagt:

Eu tenho um grande pressentimento. Que uma nova maravilha vai acontecer sobre o redondo do mundo. Uma gente nova vai povoar a terra. Purificados. Só assim eu compreendo que uns morram pelos outros (S. 86).

Am 25. April 1974 hatten junge Offiziere in Lissabon geputscht und damit einer 48 Jahre alten, ständestaatlich organisierten, mittelalterlich anmutenden Diktatur ein Ende gesetzt. Auch in Vilamaninhos verbreitete sich die vage Kunde und wird vom mystischen Denken der Bewohner absorbiert:

Dizem. Que de repente os ausentes estão a chegar. Os cegos vêem sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino. De repente (S. 133).

Alle seltsamen Begebenheiten sollen nun einen Sinn bekommen: "Dizem que por onde passam lêem os sinais como em livro aberto. E eu espero" (S. 134).

Tatsächlich war in den ersten Wochen nach dem Militärputsch eine Volksbewegung entstanden, in deren Verlauf die Latifundien des Südens besetzt wurden, Industrieunternehmen in Arbeiterverwaltung übergingen und eine Welle des Erwachens das ganze Land überzog. Junge Soldaten der Bewegung der Streitkräfte zogen über das Land, um auch die Landbevölkerung für die sozialistischen Ziele zu gewinnen und zu mobilisieren. Vilamaninhos empfängt die Soldaten, als wären sie "Engel und Erzengel". Sie werden für Wesen gehalten, die aus dem Himmel, aus anderen Sphären kommen. Die Dorfbewohner glauben einer Vision, einem Wunder beizuwohnen. Als einer der Soldaten zu den Bewohnern spricht und dabei die Arme öffnet "wie der Erlöser", sind alle verzaubert, sprachlos. Erst als die Soldaten sich anschicken, den Ort wieder zu verlassen, nicht ohne ein überlebensgroßes Portrait von Lenin entrollt zu haben, findet zumindest Jesuína Palha ihre Sprache wieder und fragt nach der Bedeutung der davongeflogenen Schlange. Da die Soldaten hierauf selbstverständlich keine Antwort wissen, aber auch keine Anstrengung unternehmen, die Mentalität der Dorfbewohner zu erfassen, sondern fluchtartig den Ort verlassen, endet der kurze Auftritt der Truppe, die den Ort für die Zukunft gewinnen wollte, in einer tiefen Enttäuschung:

No fundo, oh vizinhança, vocês pensam que alguém já fez o milagre de fazer medrar o panito. Separadinho do joio e tudo. Sem ser preciso suar dos cornos pela testa abaixo. Como eu suí mais a Esperancinha. E se não se deu esse milagre ele está para se dar. No entendimento de vocês. De outra maneira não falavam com tanta desfaçatez e confiança no futuro. Sabendo agora que o mundo se faz de pedras, papoilas. E sapos. E a gente se enterra nisso ... Ninguém capaz de desencantar as nascédias do fundo da terra. A deixarem sumir e correr a água. Correr e sumir. E nada. Oh pulhas, porcos e cabrões. Ninguém os pode fazer doutro jeito, porque já nasceram assim. Bem fez quem tinha pernas e se foi, porque junto destas companhias, haveram de ser (S. 130/131).

Dies sagt José Jorge Júnior, der die Rolle Hiobs angenommen hat. Der Straßenwarter verzweifelt an der Unfähigkeit der Bewohner:

As vezes costumo dizer. Amo as palavras bonitas, mas quando ouço certos coisas, ah punhão, apetece-me ir buscá-las ao fundo das tripas e do buraco que se chama recto. Ninguém. Ninguém se liberta de nada, se não quiser libertar-se. E

ainda disse. Mas aqui. Aqui ficam todos pelo desejo das coisas. Ah traição (S. 170/171).

Er selbst wird den Ort verlassen und kann sagen: "Wir stehen am Anfang und nicht am Ende." Für die anderen aber gilt Becketts Endspiel-Satz: Das Ende ist am Anfang, und doch macht man weiter. Matilde zählt die zerbrochenen Gläser, andere betrachten die Grillen und erzählen von der Vergangenheit. Wieder sind die "äußere" Zeit und das "innere" Zeitempfinden auseinandergerissen. Unwiderruflich scheinen die Uhren Vilamaninhos anders zu gehen: "O futuro é o presente a andar lentamente para trás" (S. 159).

So hat Lídia Jorge in ihrem Roman Themen verarbeitet, die im Regionalen das Universale, in der realen Erscheinung das surreale Wesen sichtbar machen: Ungleichzeitigkeiten, die weit tiefere Dimensionen als das Bewußtsein oder den äußeren Wohlstand erfassen; das Fortbestehen magisch-mystischer Denkweisen unabhängig vom Fortgang der Aufklärung, von tagespolitischen Eingriffen, von weltgeschichtlichen und "gesamtgesellschaftlichen" Veränderungen; das von Anziehung und Abstoßung aufgeladene Verhältnis der Geschlechter zueinander.

Sie hat in ihrem Roman den Bewohnern Vilamaninhos Sprache verliehen und damit unser Bewußtsein von der Welt erweitert. Die Erfahrungen der Dorfbewohner mögen uns Mitteleuropäern fremd sein, auch der Rückgriff auf mythologische Verdeutlichung und naturgebundene Gefühlswahrnehmung. Jedoch archaisch vertraut und dem Nachdenklichen immerwährend aktuell ist ihre Sehnsucht. Obwohl und gerade weil ihre Schweise der "Nelkenrevolution" keineswegs optimistisch ist, hat Lídia Jorge die ungelöste Frage nach der Sinngebung, nach der Verwirklichung von Träumen und Hoffnungen auf Veränderung und Befreiung erneut gestellt. Macário gehört der Schlußakkord. Es ist ein *dó*. Ton des Schmerzes und der Trauer.

Andreas Schor

**JOSÉ SARAMAGO,
LEVANTADO DO CHÃO.
ES BEWEGT SICH DOCH ETWAS
IM SÜDPORUGIESISCHEN GROSSGRUNDBESITZ**

Levantado do Chão (1980) ist nach *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) José Saramagos zweiter Roman. Es ist ein Buch über den Alentejo und die Welt der Landarbeiter. In der Erzählung wird der Name der Region nie ausgesprochen, aber die Beschaffenheit der Besitzverhältnisse und einige Ortsnamen verraten dem mit Portugal vertrauten Leser bald, wo sich die Handlung abspielt. Saramago erschließt uns diese Welt mit Hilfe der Chronik der Familie Mau-Tempo, die von der Jahrhundertwende bis nach der Revolution von 1974 reicht. Dieses umwälzende Ereignis hat Saramago auch schon in seinem ersten Theaterstück, *A Noite* (1979), beschäftigt. Anders als im Drama, wo er sich auf die Geschehnisse in einer Zeitungsredaktion unmittelbar vor und nach dem Umsturz beschränkte, holt er im vorliegenden Roman weiter aus und behandelt die Veränderung nicht als punktuellere Geschehen, sondern als Frucht langwieriger Prozesse, deren Ablauf vier Generationen der Familie Mau-Tempo prägt.

1. Stillstand, Wechsel und Wandel

1.1 Auf der Ebene der Erzählung. Am Anfang der Erzählung wird in traditioneller, ästhetisierender Art ein weites Land beschrieben, das man unschwer als Alentejo erkennen wird: die Palette der Farben, das Klima, die Gerüche, die Wege und Straßen, die den Falten einer Handfläche gleichen; die bedeutungslosen Menschen, die verloren in der Landschaft stehen und ums Überleben kämpfen, die Aufteilung des Landes unter wenigen Besitzern. Das Ganze ist aus einer einheitlichen Perspektive erzählt und wirkt sehr statisch. Dann, nach dieser piktorischen Beschreibung kommt die Feststellung: "Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira" (14).¹ Damit wird schon ganz am Anfang eine Änderung in der Erzählstrategie angekündigt. Worin aber besteht dieser Wechsel und was versteht der Er-

1) "Aber das alles kann man auch auf andere Art und Weise erzählen" (10). Die Seitenzahlen verweisen auf Saramago, José, *Levantado do Chão* (7ª edição), Lisboa 1986. Die Seitenzahlen der deutschen Ausgabe verweisen auf Saramago, José, *Hoffnung im Alentejo* (Deutsch von Rainer und Rosi Bettermann), Berlin (Ost) 1985 (in der Folge abgekürzt als dt.).

zähler unter der "anderen Art und Weise"? In der Folge werden nicht mehr die Landschaft und ihre Bewohner beschrieben, sondern es werden Episoden aus der Geschichte des Großgrundbesitzes (*latifúndio*) erzählt. Dessen Weite wird später mit einem Meer verglichen (319, dt. 343), in dem die Erzählung so etwas wie Landmarken setzen muß. Nicht mehr das Starre soll im Vordergrund stehen, sondern das Bewegliche, Dynamische. Der traditionelle beschreibende Diskurs wird abgelöst durch einen unkonventionellen erzählenden. Das äußert sich darin, daß in der Folge der Erzähler oft die Personen erzählen läßt, in Form von inneren Monologen oder Dialogen. Das Wirkliche wechselt ab mit dem Unwirklichen, und an die Stelle der objektiven Perspektive tritt die subjektive Darstellung einer Person (nicht selten des Erzählers selber) oder einer Personengruppe.

1.2 Auf der Ebene der Handlung. Hier äußert sich der Wechsel in der Erzählstrategie darin, daß alles, was in der Einleitung anonym und gesichtslos war, nun konkretisiert wird. Die Menschen bekommen Namen, der Großgrundbesitz wird durch die Gutsherren verkörpert. Auch die Verhältnisse bekommen eine Geschichte, in der auch auf konkrete historische Tatsachen hingewiesen wird.

Das Motiv der Veränderung wird gleich am Anfang der Erzählung eingeführt mit dem Umzug von Domingos Mau-Tempo und seiner Frau Sara da Conceição von Monte Lavre nach São Cristóvão, ein Ereignis, das zudem noch durch einen Wetterumschwung dramatisiert wird (15-22, dt. 10-18). Dieser Ortswechsel erweist sich in der Folge lediglich als ständig wiederkehrender Vorgang. Der Flickschuster Domingos Mau-Tempo hält es nirgends lange aus, so daß das Herumziehen zum festen Bestandteil seines Lebens wird. Sein Sohn João wird weniger häufig den Ort wechseln. Die einzigen örtlichen Veränderungen in seinem Leben werden ihm aufgezwungen, nämlich durch das polizeiliche Verhör in Montemor und durch die Untersuchungshaft in Lissabon. Hingegen führt sein Enkel António Mau-Tempo ein weniger seßhaftes Leben. Seine Wanderungen führen ihn sogar bis nach Frankreich.

Auch im Leben von Domingos Mau-Tempo gibt es einen Wandel: Vom selbstständigen Flickschuster verkommt er zum Gehilfen und schließlich zum Landarbeiter. Diesen Abstieg verdankt er einer Tatsache in seinem Leben, die sich eben gerade nicht ändert: seinem Hang zum Alkoholismus. Deshalb auch ist die Episode, in der Domingos als Sakristan von Padre Agamedes waltet (29-32, dt. 27-30), nur als scheinbare Veränderung zu verstehen: was ihn in diesem Amt hält ist lediglich der Meßwein von Padre Agamedes. Domingos Mau-Tempo erlebt also in der kurzen Spanne seines Lebens nebst vielen zyklischen (Orts-)Wechseln einen gewichtigen Wandel. Dabei wird illustriert, wie die Erzählung mit dem Unterschied zwischen Wechsel (d.h. zyklisch wiederkehrenden Ereignissen) und Wandel (d.h. wirklichen Veränderungen) spielt. Solche Ereignisse wiederholen sich aber nur scheinbar zyklisch, in Wirklichkeit findet ein Wandel statt. Im Falle von Domingos Mau-Tempo ist diese Tatsache augenscheinlich; beim Großgrundbesitz wird es schon schwieriger, sie wahrzunehmen, aber sie existiert auch dort. Dieser Geschwindigkeitsunterschied bei den - den Großgrundbesitz oder die Landarbeiter betreffenden - Veränderungen ist das eigentliche Leitmotiv des Buches. Die Erzählung zeigt, daß fünf Jahrhunderte und unzählige Menschengenerationen (wir begleiten die letzten vier in dieser Reihe) vergehen müssen, bis sich am Großgrundbesitz substantiell etwas ändert. Das wird uns mit nachfolgendem Bild verdeutlicht:

E contudo, olhando nós este brejo que parece morto, só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frémito de água que do fundo vem subitamente à superfície, obra das tensoões acumuladas no lodo, entre o fazer, desfazer e refazer químico, até ao rebentar do gás enfim liberto. Mas para o descobrir é preciso estar com atenção. Não dizer, passando apenas. Nem vale a pena parar, vamos indo. Se por um tempo nos afastarmos, distraídos em paisagens diferentes e casos pitorescos, veremos ao voltar, como tudo estava afinal mudando e não parecia (125).²

Der Leser soll nicht die zyklischen Wechsel im Auge haben, sondern seine Aufmerksamkeit den Veränderungen, die mit diesen Wiederholungen einhergehen, zuwenden. An seltsamen Vorfällen, die seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, fehlt es in der Erzählung nicht. Ein solcher Einschnitt ist die Gefangennahme von João Mau-Tempo. Er beansprucht die Aufmerksamkeit des Erzählers und seines Lesers während einiger Seiten:

São seis meses de mudanças, ora parecem poucas, ora parecem de mais. Na paisagem mal se nota, tirando as variações de estação, mas causa espanto como envelheceram as pessoas ..., e as crianças como cresceram, só se vêem com os mesmos olhos João Mau-Tempo e Sigismundo Canastro (267).³

Was der Erzähler im Bild vom Heideiland metaphorisch angetönt hat, wird hier konkretisiert, nämlich die kleinen Veränderungen, die schließlich doch zu einem effektiven Wandel führen. Der Gefängnisaufenthalt hat für João noch eine andere Veränderung zur Folge: Er findet in Monte Lavre keine Arbeit mehr und muß deshalb in den Reisfeldern von Elvas sein Auskommen suchen (267/268, dt. 284). Auch im Großgrundbesitz hat es Veränderungen gegeben, nur haben diese länger auf sich warten lassen als sechs Monate. Ein Lakaie - der als solcher nicht unbedingt zu erkennen ist, da er nicht mehr Livrée trägt - erklärt dem Erzähler, wie der Besitz seines Herrn immer größer geworden ist (272, dt. 290). Auch der Grundbesitzer hat sein Verhalten geändert und fährt nicht mehr mit Roß und Wagen durch seinen Besitz, sondern mit einem Automobil (276, dt. 295). Die Veränderungen im Großgrundbesitz haben nicht nur länger gedauert, sie sind auch subtiler Natur als diejenigen, die João Mau-Tempos Existenz betreffen. Der für die Landarbeiter und damit auch für den Leser entscheidende Aspekt ändert sich nicht, nämlich die Monotonie

-
- 2) "Indessen schauen wir auf dieses wie tot scheinende Heideiland, doch nur Blindgeborene und Ignoranten werden nicht bemerken, wie die aufgewühlten Wasser vom Grund an die Oberfläche drängen, Werk aufgespeicherter Kraft des Gases im Schlamm, zwischen Entstehen, Vergehen und chemischer Umwandlung, bis das Gas endlich befreit hervorbricht. Doch das zu erkennen erfordert, aufmerksam zu sein und nicht einfach beim Vorübergehen zu sagen, hier lohnt es nicht, stehen zu bleiben, gehen wir weiter. Wenn wir uns für einige Zeit entfernen, vertieft in andere Landschaften und seltsame Vorfälle, werden wir bei der Rückkehr erkennen, daß sich alles verändert hat, und es schien doch so unveränderlich" (125/126).
 - 3) "Sechs Monate der Veränderungen, einmal erscheinen sie kurz, einmal erscheinen sie zu lang. An der Landschaft merkt man es kaum, wenn man von den Veränderungen durch die Jahreszeiten absieht, doch ist es erstaunlich, wie die Menschen altern ... und die Kinder, wie sie gewachsen sind, nur João Mau-Tempo und Sigismundo Canastro sehen sich mit denselben Augen an ..." (283).

der Plackerei auf den Feldern: "Este viver é feito de palavras repetidas e de repetidos gestos" (269).⁴

Eine Erzählung, die eben dieses Leben zum Thema hat, ist gezwungenermaßen aus Wortwiederholungen und wiederkehrenden Bewegungen gemacht. Aber auch in dieser Erzählung wird das gleiche nie ganz gleich wiederholt, das Elend der Landarbeiter wird immer wieder anders geschildert. Die Tatsache, daß eine Geschichte auf verschiedene Arten erzählt werden kann, wird uns anhand der Erzählung der Geschehnisse, die João im Untersuchungsgefängnis erlebt hat, deutlich. Sigismundo Canastro erzählt noch einmal genau dasselbe, aber er erzählt so farblos, "que nem as mulheres lacrimejavam de piedade, e os garotos afastavam-se desencantados" (270)⁵, während João in seinen Zuhörern ganz andere Regungen erwecken konnte. Somit erscheint der Satz, der am Ende der Einleitung die neue Erzählstrategie ankündigt, noch einmal: Sigismundos Erzählung steht für das simple Beschreiben der Einleitung, Joãos Version für das, was der Erzähler in der Folge macht.

2. Die Zeit

Die oben beschriebenen zyklischen Wechsel und Veränderungen sind nur möglich in Abhängigkeit von der Zeit, deshalb scheint es mir wichtig, die Zeitstrukturen des Romans zu untersuchen.

2.1 Die erzählte Zeit. Die Zeit der Handlung ist diejenige der Familie Mau-Tempo. Sie geht von der Hochzeit von Domingos Mau-Tempo und Sara da Conceição bis in die Jugendjahre von Domingos' Urenkelin Maria Adelaide. Als deren Großvater João im Alter von 67 Jahren stirbt, zählt sie 17 Lenze. Die erzählte Zeitspanne enthält also mehr oder weniger das Leben von João Mau-Tempo und umfaßt demzufolge um die 70 Jahre. Sie ist ein "Mau-Tempo", eine schlimme Zeit, wie das im Namen der Familie, die im Mittelpunkt des Romans steht, angedeutet ist. Am Schluß des Buches, als erstmals Grund zu Hoffnung auf eine wirkliche Änderung der miserablen Situation der Landarbeiter besteht, ist das Geschlecht "Mau-Tempo" bezeichnenderweise am Aussterben. Da Joãos Sohn António ledig und kinderlos bleiben wird, stammt der einzige Nachfahre der Familie, Maria Adelaide, von der Tochter Gracinda, die den Familiennamen Espada (= Schwert) trägt.⁶

4) "Denn diese Art zu leben besteht aus wiederkehrenden Worten und sich wiederholenden Gesten ..." (286).

5) "... daß nicht einmal die Frauen vor Mitleid weinten und die Halbwüchsigen sich enttäuscht zurückzogen" (287).

6) Auch Espada ist ein bedeutungsvoller Name und weist darauf hin, daß sich Adalaides Generation mit Gewalt zu Land verhelfen wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die germanische Herkunft des Vornamens "Adelaide". Bis dahin waren germanische Vornamen für die Großgrundbesitzer reserviert.

2.2 Die historische Zeit. Verschiedene historische Ereignisse, die in dem Roman dargestellt werden, erlauben es, die Zeit der Familie Mau-Tempo in der historischen Zeit einzubetten. Die geschichtliche Zeit in der Erzählung beginnt bereits im 14./15. Jahrhundert, zur Zeit der Ansiedelung von Deutschen im Alentejo, unter der Herrschaft des Königs Dom João I. (1385-1433). Diese Zeit hat insofern Folgen für das Leben der Mau-Tempos als damals der Großgrundbesitz entstand. Aus dieser Zeit datiert auch die - symbolisch zu verstehende - Vergewaltigung eines jungen Mädchens durch einen deutschen Siedler (20/21). Die blauen Augen des Verbrechers - ein Detail - finden sich bei João und Maria Adelaide wieder. Der Republik (1910), unter der die allgemeine Schulpflicht eingeführt wird, verdankt João seine bescheidenen Kenntnisse im Schreiben und Lesen, die es ihm wiederum erlauben, politische Flugblätter zu lesen, und dank denen er im Gefängnis befähigt wäre, die Namen seiner Mitverschworenen aufzuschreiben. Um seine Solidarität mit der Sache der spanischen Nationalisten zu zeigen, läßt das Regime Salazars Landarbeiter aus dem Alentejo - unter ihnen auch João Mau-Tempo - in Évora zu einer Kundgebung aufmarschieren. Der Schluß des Romans wäre schließlich undenkbar ohne den Militärputsch, der am 25. April 1974 das Regime von Salazars Nachfolger Caetano hinwegfegt und der den Landarbeitern Hoffnung auf ein besseres Dasein gibt.

Daneben finden wir Ereignisse, die kaum Einfluß haben auf das Leben der Landarbeiter, nämlich die beiden Weltkriege, die zwar Europa erschütterten, ohne die starren Besitzverhältnisse im Süden Portugals zu verändern.

2.3 Die Zeit der Erzählung. Die Geschichte wird im Prinzip rückblickend erzählt. Der Erzähler will sich jedoch nicht allzu genau festlegen in der Behandlung der Zeit während der Erzählung:

Mas como cada coisa se deve tratar em seu acontecido tempo ..., e assim deve ser para não serem sempre ofendidas as regras da narrativa, mas como cada coisa, quando tal convém, se deve tratar em seu tempo ... (63).⁷

Der zweite Teil des Zitats relativiert den am Anfang formulierten Vorsatz dahingehend, daß der Erzähler die zeitliche Reihenfolge nur dann einhalten will, wenn es ihm gelegen kommt, sonst gibt er der thematischen Abfolge das größere Gewicht. Die Zeitangaben haben in der Erzählung die Funktion, das Tempo der Veränderungen zu zeigen, und das wird durch thematische Zusammenhänge deutlicher als durch eine strikte chronologische Strukturierung. Dieser Sachverhalt läßt sich mit den zwei folgenden Beispielen belegen: Domingos und Sara schufen mit der Zeugung von João ein *fait accompli*, um gegen den Willen von Saras Vater zu heiraten. Dabei geht der Erzähler zurück in die Zeit von D. João I. Die Entjungferung des Mädchens am Brunnen im 14. Jahrhundert unterscheidet sich von derjenigen Saras (fünfhundert Jahre später) lediglich dadurch, daß sich Sara Domingos freiwillig hingeeben hat. Diese Wiederholung desselben Vorfalles in fast identischer Form rechtfertigt eine Rückblende. Wenig später wird der Unterschied zwischen dem späten Mittelalter und dem beginnenden 20. Jahrhundert ganz aufgehoben, als das erste Mal von einem Aufstand der Landarbeiter die Rede ist (34/35, dt. 31-34). Um zu zeigen, wie

7) "Weil man aber alles zu seiner Zeit behandeln soll, damit nicht ständig die Regeln des Erzählens verletzt werden ..." (63).

wenig sich in dieser Zeitspanne am Verhältnis zwischen Gutsbesitzern und Landarbeitern geändert hat, vermischt der Erzähler Elemente aus dem Anfang des Großgrundbesitzes mit Errungenschaften der Neuzeit. Die Analyse der grammatikalischen Zeiten kann uns bei der Rekonstruktion der zeitlichen Abfolge nicht helfen, da sich der Erzähler auch in deren Gebrauch viel Freiheit herausnimmt. Ganze Episoden werden im Präsens erzählt, was sie aus dem zeitlichen Gefüge herausreißt und sie uns lebendig vor Augen führt. Die Wechsel finden also auch auf der zeitlichen Ebene des Erzählens statt und nicht nur in Abhängigkeit von der Zeit. Das bedingt wiederum die starke Präsenz des Erzählers als lenkende Instanz. Der Leser würde sich sonst, wie die Menschen in der Einöde, in den weiten Ausführungen der Erzählung verlieren.

3. Echter und falscher religiöser Diskurs

3.1 Der versteinerte biblische Diskurs. Wir finden im Roman verschiedene Reden, darunter einige, die uns vertraut sind. Der Vertreter des biblischen Diskurses in der Erzählung ist Padre Agamedes. Sein Diskurs ist jedoch eine pervertierte, ihres wahren Inhaltes beraubte Rede. Schon bei seiner ersten Erwähnung (29, dt. 27) erfahren wir, daß er mit einer Konkubine lebt, die er als seine Kusine ausgibt. Als Domingos ein Auge auf sie wirft, kann der in seiner Ehre bedrohte Padre, angesichts des Zivilstands seines Herausforderers, auf das siebte Gebot der Bibel verweisen (2. Moses 20), was allerdings angesichts der Tatsache, daß er selbst in Konkubinat lebt, reichlich unangebracht erscheint. Domingos Rache an Padre Agamedes versinnbildlicht die fehlende Kraft von Agamedes' Rede. Vor zahlreichem Publikum schwingt er beim Läuten für die Heiligen wie vorgesehen die Glocke, aber diese bleibt stumm, da er vorher den Klöppel entfernt hat.⁸ Dies, nachdem er den Gläubigen eine wahre Predigt aus dem Munde von Padre Agamedes (31, dt. 28) versprochen hat. Es ist auch bezeichnend, daß ein Priester namens Agamedes alle vier hier dargestellten Generationen der Familie Mau-Tempo begleitet. Durch die Beibehaltung des Namens wird das konstante Ungenügen der seelsorgerischen Betreuung unterstrichen.

Nach dem Streik und der nachfolgenden Verhaftung und Freilassung von Manuel Espada und seinen Mitstreitern hören wir ihn so argumentieren:

O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhardes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo que todo ele é perdição, diabo e carne, ora andai lá que eu vos mantenho debaixo do olho, bem enganados estais se pensais que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal, que tudo há-de

8) Daneben hat der Glockenklöppel natürlich eine gewisse phallische Konnotation, auch auf dieser Ebene macht sich Domingos über Agamedes lustig.

ser posto na balança em chegando o dia do juízo, melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro (107/108).⁹

Mit Zuckerbrot und Peitsche wird den Landarbeitern ein Verhalten nahegelegt, das ganz im Sinn des Großgrundbesitzes ist. Dieser Diskurs ist eben keine Erfindung des Erzählers, sondern ein vorgefertigtes Klischee, das auf einer einseitigen Auslegung der Bergpredigt beruht. Er ist so geläufig, daß ihn der Erzähler an einer gewissen Stelle (140/141, dt. 141) als bekannt voraussetzen und auf seine Wiedergabe verzichten kann. Aus demselben Grund kann Priester Agamedes vor den Landarbeitern auf seine eigenen Predigten verweisen (160, dt. 164). Dabei gibt er zu, daß sein Reden ja doch nichts fruchtet. Der Diskurs als solcher interessiert hier also wenig, ergiebiger erscheint mir zu untersuchen, wo er in der Erzählung eingesetzt wird. Er erscheint immer bei Arbeiterunruhen oder Aufrufen dazu, also dann, wenn es um wirkliche Veränderungen geht. Diesen versucht Padre Agamedes mit seiner Warnung, die er väterlich ermahmend spricht, entgegenzuwirken.¹⁰ In diesem Sinn ist sein Diskurs reaktionär - bisweilen sogar noch reaktionärer als derjenige der Landbesitzer (242/243, dt. 256) - und soll die Allianz zwischen Kirche und Großgrundbesitz unterstreichen. Durch die ironische Behandlung der Rede von Padre Agamedes wird auch die Rolle der Kirche in diesem Bündnis ins Lächerliche gezogen. Schon ganz am Anfang der Erzählung finden wir einen Hinweis darauf, daß sich der Großgrundbesitz den abgeänderten biblischen Diskurs zu eigen macht:

... aí está a terra e quem a há-de trabalhar, crescei e multiplicai-vos. Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio (14).¹¹

Sogar als die Macht der Großgrundbesitzer am Ende ist, verlängert Agamedes die Allianz mit denselben und findet noch eine Rechtfertigung für eine mögliche Rache im 5. Buch Moses, wo geschrieben steht: "... die Rache ist mein und ich will vergelten zur Zeit". Wenn der Padre bei anderer Gelegenheit als bei Warnungen vor Streiks spricht, wirkt sein Reden deplaziert. So zum Beispiel, als er bei Manuels und Gracindas Hochzeit von Tod und Streik spricht (222-224, dt. 232-234). Dabei muß er sich von zwei Seiten Tadel gefallen lassen. Die Landarbeiter kritisieren, daß er bei einem freudigen Ereignis wie bei einer Hochzeit von Tod und sozialer Unrast spricht; die Großgrundbesitzer haben Angst, daß er schlafende Hunde aufwecke.

3.2 Der biblische Diskurs des Erzählers. Daneben gibt es im Buch aber noch einen anderen religiösen Diskurs, der dem Erzähler zuzuschreiben ist: Als Gracinda Mau-Tempo unter Schmerzen Maria Adelaide gebiert (293, dt. 313), erinnert der

-
- 9) "Und Pater Agamedes sagt zu seinen zu behütenden Schafen, euer Reich ist nicht von dieser Welt, gehorcht, um euch den Himmel zu verdienen, je mehr Tränen ihr in diesem Jammertal weint, um so näher werdet ihr dem Herrn sein, wenn ihr diese Welt voll Verdammnis, Teufel und sündigen Fleisches verlaßt, stets werde ich ein Auge auf euch haben, denn ihr seit im Irrtum, wenn ihr glaubt, daß Gott, unser Herr, euch im Guten wie im Schlechten gewähren läßt, nein, alles kommt am Tage des Gerichts auf die Waage, besser ist es, in dieser Welt zu zahlen, als in der anderen Schulden zu haben" (110).
- 10) Deshalb sagt António Mau-Tempo, als er vom Streik in der Truppe erzählt (226, dt. 237), der Offizier, der die Truppe ermahnte, habe gesprochen wie Padre Agamedes.
- 11) "... dort ist die Erde und auch jemand, ihr zu dienen, wachset und mehret euch. Wachset und mehret mich, sagt das Latifundium" (10).

Erzähler an den Sündenfall Evas, den er - in Erinnerung an die *felix culpa* - als "bemaventurado" bezeichnet. Wie bei der Geburt Christi kommen drei "Könige" (allerdings ohne wertvolle Geschenke) zur neuen Erdenbürgerin: der frischgebackene Großvater João Mau-Tempo, der Onkel António Mau-Tempo und der Vater Manuel Espada. Die blauen Augen der Neugeborenen werden als Wunder dargestellt, wobei wir allerdings wissen, daß sie auf eine Vergewaltigung vor fünfhundert Jahren zurückzuführen sind. Noch eine Stelle aus dem Leben Jesu ist in der Erzählung gegenwärtig: sein Gang nach Golgatha. Damit wird der Gang von Germano Santos Vidigal zum Gefängnis und Ort seines Todes verglichen (167, dt. 172/173). Der Arzt, der Germanos angeblichen Selbstmord bestätigt, heißt folgerichtig Doktor Pilatus. Dieses Spiel mit bekannten Figuren soll darauf hinweisen, daß die Erbsünde der Geschichte implizit zugrunde liegt: Domingos Mau-Tempos Nachfahren müssen das Elend des Landarbeiterlebens ertragen wegen seines Sündenfalls, des Alkoholismus, der ihn dazu zwingt, sein Handwerk als Flickschuster aufzugeben. Auch das Umfeld der Geschichte, der Alentejo, muß unter der Gewalt leiden, die ein deutscher Siedler mit seiner Vergewaltigung im 14. Jahrhundert gesät hat. Germano Santos Vidigal büßt mit seinem Tod für alle Landarbeiter und Maria Adelaides Geburt verkörpert die Ankunft der Generation, die sich vom Joch des Großgrundbesitzes befreien wird. Sie wird die Erbsünde ihres Urgroßvaters wiedergutmachen. So stellt der Erzähler dem falschen Sprechen von Priester Agamedes einen echten biblischen Diskurs entgegen. Dieser erscheint säkularisiert und wird marxistisch umgedeutet: Das geschehene Leid ruft nach einer Verbesserung der Zustände. Auf dieser Ebene wird Agamedes zum Gegenspieler des Erzählers, der sich hiermit deutlich auf die Seite der notleidenden Arbeiter stellt.

4. Mensch und Tier

4.1 Der Mensch als Tier. Die Position des Erzählers wird uns auch deutlich, wenn wir die Tiersymbolik im Roman untersuchen. In der Erzählung werden Menschen verschiedentlich in Tiere verwandelt. Erstmals wird dies mit dem Werwolf-Motiv angedeutet. Dieser Mythos wird auf besondere Art eingeleitet:

... até uma vez houve um homem que se transformava em roda de carro, andava por aí a girar, a girar, uma aflição, mas o mais de costume é tornarem-se bichos ... (42).¹²

Der Erzähler wandelt das traditionelle Motiv für die Bedürfnisse der Erzählung ab. Die Verwandlung eines Menschen in ein Wagenrad spielt natürlich auf die häufigen Ortswechsel von Domingos Mau-Tempo und seiner Familie an; ebenso wie die Geschichte vom Mann, der sich in ein Huhn verwandelt und sich schließlich

12) "... einmal verwandelte sich ein Mann sogar in das Rad eines Karrens, er zog hier herum, drehte und drehte sich, es war eine Qual, doch für gewöhnlich verwandeln sie sich in Tiere ..." (40).

selbst ersticht (43), eine Vorwegnahme von Germano Vidigals angeblichem Freitod ist.

Den Schlüssel zur Verwandlung von Menschen in Tiere im Roman liefert die Einführung in die Hierarchie des Großgrundbesitzes (53, dt. 52). Der Großgrundbesitzer setzt einen Vorarbeiter ein, von dem der Erzähler sagt, daß er "uma fera das piores" sei. Für den Vorarbeiter sind die Arbeiter eine Meute, die es zu zählen gilt. Damit ist die ganze Tiersymbolik eingeführt: Für die Helfer des Großgrundbesitzes sind die Menschen Vieh, Schweine, Nutztiere, die die Gutsherren zu ihrer eigenen Bereicherung brauchen. Die Vorarbeiter und Polizisten werden in der Erzählung als wachende Herdenhunde und Drachen bezeichnet.

Ein weit wichtigeres bedeutungstragendes Element ist allerdings ein anderes Tiersymbol: die Ameise. Dieses Tier lebt am Boden, ist schwach, aber arbeitsam wie die Landarbeiter. Genauso wie diese sind die Ameisen eine statistische Masse (45, dt. 43), die von der Natur rücksichtslos gezeugt und verwaltet wird. So steht jeder Ameise ihr statistischer Anteil an Glück zu, auch wenn sie millionenweise der Vernichtung anheim fallen. Der Mensch ist die Krone der Schöpfung. Er übernimmt als Laureano Carranca selbst die Rolle der Natur und zieht seinem Enkel João Mau-Tempo dessen Vetter José Nabiça vor (obwohl dieser Frucht einer außerehelichen Beziehung ist). Diese Verschiebung wird noch dadurch unterstrichen, daß João's Körper mit dem einer Spitzmaus verglichen wird. Im Krieg (der Erste Weltkrieg wird erwähnt; 47, dt. 454) erzeugt und verwaltet ein menschliches Kollektiv Tod und Leben, Glück und Unglück. Domingos Mau-Tempo wiederum ist als Einzelperson selbst für seinen durch den Alkoholismus verschuldeten Abstieg verantwortlich, der letztlich mit seinem Freitod endet (50, dt. 49). Auch beim Großgrundbesitz wird der Hunger und das Elend der Massen von einigen wenigen Grundbesitzern bestimmt. Die Menschen spielen selbst die Rolle, die die Natur bei den Ameisen übernimmt. Unter diesen Insekten fallen einige besonders auf, die den Kopf erheben wie ein Hund. Diese Stellung des Kopfes bedeutet erhöhte Aufmerksamkeit und größeres Selbstbewußtsein. Die Ameise ist damit nicht mehr nur das Tier, das am Boden kriecht, sondern sie richtet den Kopf auf, blickt um sich, und erkennt damit besser, was um sie herum vorgeht. Das Bild von dieser Ameise mit erhobenem Kopf taucht in der Folge noch an verschiedenen Stellen, bei denen es immer um den Kampf der Landarbeiter für ihre Rechte geht, auf. Sie müssen, wollen sie sich befreien, wie die Ameisen den Kopf erheben und beißen.¹³

Die Tiermotive konzentrieren sich in dem Kapitel, in dem das tödlich endende Verhör von Germano Santos Vidigal beschrieben wird (165-180, dt. 170-188). Das zeigt sich schon dadurch, daß die ganze Episode als Stierkampf dargestellt wird und das Kapitel mit dem Wort "olé" beginnt und aufhört. Die Verhafteten, aus deren Reihen schließlich Germano abgeführt wird, werden wie Vieh in der Arena zusam-

13) Der Zusammenhang zwischen der Befreiung der Landarbeiter und den Ameisen, die ihre Köpfe wie die Hunde erheben, wird auch auf phonetischer Ebene unterstrichen. Der portugiesische Originaltitel des Buches, der auf die Befreiung der Arbeiter anspricht, lautet *Levantado do Chão*. Die Stelle, wo die Ameise mit erhobenem Kopf zum ersten Mal vorkommt, lautet im Original: "Tomemos esta formiga ... por ser uma das maiores e **levantar** a cabeça como os cães ..." (169).

Wenn wir anstatt "cães" die Einzahl nähmen, würde der Schluß des Zitats lauten "levantar a cabeça como um cão"; darin spiegelt sich phonetisch der Titel des Romans.

mengetrieben (166, dt. 171). Durch das Zimmer, in dem Germano Santos Vidigal verhört wird, führt eine Ameisenstraße. Die ganze Szene, in der der Gefangene selbst zum Tier erniedrigt wird - er fällt mehrere Male auf den Boden, also auf die Höhe der Ameisen - und auch die verhörenden Polizisten sich in wilde Tiere verwandeln, wird nun teilweise aus der Ameisenperspektive erzählt. Die Ameisen sind mit dem Erzähler, den Polizisten und den Verhafteten selbst die einzigen Augenzeugen dieser Folterszene. Nach Vidigals Tod, der von den Schuldigen als Selbstmord dargestellt wird, die damit dem vorher zum Tier Erniedrigten wieder menschliche Züge verleihen, kann dieser seine Erlebnisse nicht mehr erzählen, die Polizisten wollen in ihrem eigenen Interesse schweigen und die Ameisen können nicht sprechen, so daß der Erzähler ihnen zu Hilfe kommen und für sie das Wort ergreifen muß. So sieht er auch seine Rolle in *Levantado do Chão*, die darin besteht, kundzutun, was lange Zeit verschwiegen wurde, da es von den Opfern selbst nicht publik gemacht werden konnte.

4.2 Die Jagd. Der Erzähler gebraucht das Motiv der Tierwelt auch, um seine Erzählung zu thematisieren: die Jagdgeschichten (das Jägerlatein), die Sigismundo Canastro und António Mau-Tempo zum besten geben. Sigismundo erzählt, wie er zwei Jahre nach einem Jägerlebnis im Dickicht die unversehrten Skelette seines Hundes und eines Rebhuhns gefunden hat, wobei der Hund den Vogel noch in den Klauen hielt (227-229, dt. 239-241). Sein Publikum unterbricht ihn immer wieder und behauptet, daß alles eine Lüge und eine Flause sei, hört ihm aber dennoch aufmerksam zu. Erst als António erzählt, er habe einmal von den beiden Skeletten geträumt, glauben die Zuhörer Sigismundos Geschichte. Die sterblichen Überreste des Hundes und des Rebhuhns stellen eine starre Situation dar, die diejenige des Großgrundbesitzes widerspiegelt. Dort verändern sich die Protagonisten (Grundherren und Arbeiter), aber das Unrecht bleibt sich gleich. Der Ort, an dem Sigismundo die beiden Gerippe findet, ist ebenfalls sehr bedeutungsvoll: Er muß nämlich tief ins Dickicht eindringen, genauso wie der Erzähler aus einem Dickicht von Worten herauszuschälen versucht, wie die Landbesitzer ihre Arbeiter in der Klaue halten.

Die drei Geschichten, die António Mau-Tempo zum besten gibt (281-287, dt. 300-306) verkörpern das andere, dynamische Element der Erzählung. Er erzählt von der Jagd auf Hasen, die dank ihrer Neugierde mit Hilfe eines Steines, einer Zeitung und von etwas Pfeffer leicht zu jagen sind. Die restlichen zwei Geschichten handeln von der Kaninchenjagd mit außergewöhnlichen Methoden, wobei die Kaninchen einmal mit dem Leben davongekommen und ein andermal nicht. Solche Jagdszenen kommen auch anderswo vor, nur heißen dort die Gejagten João Mau-Tempo, Germano Santos Vidigal, Manuel Espada. Die Landarbeiter lassen sich auch mit Flugblättern, die in der Landschaft herumliegen, fangen. Sigismundo Canastro ist einer von ihnen - er muß es allerdings nicht mit dem Leben büßen - und kann deshalb die Wahrheit von António's Geschichte bestätigen. Wir finden hier eine dynamischere Sicht des Verhältnisses zwischen Großgrundbesitz und Landproletariat, die Arbeiter als ständig Gejagte, bald kommen sie mit dem Leben davon, bald nicht. Auch António wird bei seinem Erzählen von einem fiktiven Gegenüber, der den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung anzweifelt, ständig unterbrochen. António gibt

dem Gegenüber den Rat: "Alguma vez terá de começar a acreditar naquilo que nunca ouviu" (284).¹⁴

Damit sichert sich der Erzähler beim Empfänger seiner Geschichten ab. Die Tatsache, daß diesem etwas als ungewohnt erscheint, heißt noch nicht, daß es nicht wahr sein kann. Die Pause zwischen der zweiten und der dritten Jagdgeschichte wird mit einigen Gedanken über Wahrheit und Lüge überbrückt:

São os homens feitos de maneira que mesmo quando mentem dizem outra verdade, e se pelo contrário é a verdade que querem lançar da boca para fora, vai sempre com ela uma forma de mentir (284).¹⁵

Wahr ist, daß alles, was in der Erzählung eine Rolle spielt, in Wirklichkeit nachprüfbar ist. Es ist offensichtlich, daß die Hasen und Kaninchen, die Zeitung usw., die in Antónios Geschichten vorkommen, existieren. Ebenso real und überprüfbar sind die Elemente, aus denen der vorliegende Roman gemacht ist. Der Großgrundbesitz, die Streiks und die nachfolgenden Verhaftungen, die Folterungen und der Hunger. Das Unwahre besteht in der fiktiven Verbindung dieser Bausteine zu einer Geschichte. Diese zeichnet letzten Endes aber doch ein wahrheitsgetreueres Bild als eine Schilderung tatsächlicher Ereignisse.

5. Falscher und echter literarischer Diskurs

Diese Art von Diskurs wird bei der Beschreibung des Monats Mai im Großgrundbesitz abgehandelt. Der wonnevolle Monat mit seinen Blumen inspiriert den Dichter, wenn nicht zu einem Sonett oder zu einer Ode, so doch zu einem - etwas prosaischeren - Vierzeiler (193, dt. 203). Mit der folgenden, ansatzweisen Beschreibung eines "locus amoenus" (kühle Luft, grüne Saaten) scheint der Erzähler selbst dem vorhin belächelten Diskurs zu erliegen. Er ist aber nur die rednerische Umsetzung der Düfte, die freierwerden beim Kampf zwischen Vegetation und Gestein, bei dem die Pflanzen mit ihren Wurzeln versuchen, den steinigen Boden zu durchdringen. Auf Menschen wirken diese Düfte einschläfernd oder sogar tödlich. Die Ameisen, die wie Hunde den Kopf erhoben haben, schützen sich mit Gasmasken dagegen (193, dt. 203). Dieses Bild ist eine Warnung, sich von der süß duftenden Poesie nicht betören zu lassen und die harte Wirklichkeit, die hinter jeder schöngeistigen Rede steckt, nicht zu vergessen. Der Erzähler versucht, mit seiner Kunst die verkrustete Struktur des Großgrundbesitzes zu durchdringen. Dabei gerät er hie und da selbst ins allzu Schöngeistige. Der Diskurs am Anfang des Kapitels ist also nicht für bare Münze zu nehmen, sondern stellt einen kalkulierten Ausrutscher dar. Damit soll der Leser gewarnt werden, ob der schöngeistig gefärbten Beschreibung des

14) "Irgendwann müssen sie lernen, an etwas zu glauben, was sie zuvor noch nie gesehen haben" (303).

15) "Die Menschen sind so veranlagt, daß sie, selbst wenn sie lügen, eine andere Wahrheit sagen, und andererseits, wenn sie die Wahrheit ausdrücken wollen, ist diese immer von einer Art Lüge begleitet, selbst ungewollt" (304).

Festmahls aus Disteln, Wegerich und Kresse oder des schön wachsenden grünen Weizens nicht zu vergessen, daß die poetische Kulisse viel Elend und Mühe verbirgt. Besonders explizit erscheint das Gesagte dort, wo uns gezeigt wird, daß sich hinter wohlklingenden Verben die harte Tätigkeit der Herstellung von Holzkohle oder hinter den so wohlklingenden Namen auf *-berto* nichts anderes als die Großgrundbesitzer (195/196, dt. 206) verstecken (der aufmerksame Leser hat es längst gemerkt). Der Erzähler warnt uns sozusagen vor seiner eigenen Kunst, indem er uns hier explizit und implizit Einblick in seine Mittel gibt. Die ganze Warnung baut auf dem Bild des Kampfes zwischen Vegetation und Gestein auf. Dieser Kampf spielt sich auch im Inneren des Erzählers und seines Werkes ab, wobei der pflanzliche Teil für den schöngeistigen Diskurs steht, der mineralische für die Rede des täglichen Gebrauchs, wie zum Beispiel die ewig gleichen Fragen der Landarbeiter zu ihrer Entlohnung, die schon zur Zeit der Monarchie gestellt wurden (195, dt. 205)¹⁶ und die untereinander abgesprochenen Antworten der Grundbesitzer. Während auf der Ebene der Handlung¹⁷ das Mineralische (die versteinerten Strukturen des Großgrundbesitzes) bis kurz vor Schluß die Oberhand behält, überwiegt in der Geschichte das pflanzliche Element, denn auch die Wiedergabe von versteinerten Floskeln ist eingebettet in literarische Rede, nicht im Sinn eines übertrieben schöngeistigen Diskurses, sondern einer vitalen Erzählkunst.

6. Fazit

Levantado do Chão ist nach einer Aussage auf dem Umschlagtext des portugiesischen Originals "ein Buch über den Alentejo". Dabei geht es nicht um die Schönheit der Landschaft, sondern um die Lebensbedingungen der Menschen, die dieses Land gestaltet haben. Der portugiesische Titel des Romans ist zunächst ein eigentlich erzählerisches Programm: "*Levantado do Chão*" heißt wörtlich "vom Boden aufgehoben". Die Ausführung dieses Vorsatzes beginnt nach der Einleitung. Der Erzähler wendet den Blick von der Erde ab und richtet ihn auf das, was **auf** ihr vor sich geht. Das wird in der Folge zum Mittelpunkt der Geschichte und diese selbst wird damit vom Boden losgelöst, auch in dem Sinn, daß das Erzählte nicht nur für den Alentejo Gültigkeit hat. Die durch das Bild des Meeres eingeführte universale Dimension erlaubt dem Erzähler sogar, den Blick auf die portugiesischen Kolonien in Übersee zu richten, wo die Machtverhältnisse ähnlich gestaltet sind wie in der südportugiesischen Latifundienwirtschaft. Bezeichnend für diese Machtverquickung ist die Person von Dona Clemência, die sowohl am Großgrundbesitz teil hat - in der

-
- 16) Dazu paßt das Bild der Holzkohle, die nichts anderes darstellt als in Gestein verwandelte Vegetation. Sie steht für den einst innovativen Diskurs zwischen Landbesitzern und Arbeitern, der durch ständige Wiederholung zur versteinerten Rede verkommen ist.
 - 17) Mit "Handlung" bezeichne ich hier die Gesamtheit der Ereignisse, die im Roman beschrieben werden, das Geschehen. Unter "Geschichte" verstehe ich die Art, wie die Handlung erzählt wird. Ich lehne mich hier an die Terminologie von Mieke Bal an, *Teoría de la Narrativa*, Madrid (Cátedra) 1985.

Form eines Gutsbetriebs - als auch an der kolonialen Expansion, in Form von Aktien, die sie von ihrem Vater geerbt hat (322, dt. 344). Die glatte Meeresfläche, auf der sich die politischen Systeme in Südportugal und Afrika spiegeln, darf uns aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich unter ihr eine ständige Bewegung und Veränderung verbirgt. Genausowenig dürfen wir vergessen, daß sich in der Weite der eingangs des Romans beschriebenen südportugiesischen Landschaft ein ständiger Überlebenskampf abspielt. Für dieses Ringen der Landarbeiter um ein gerechteres Dasein will uns das Buch die Augen öffnen. Sein Titel bekommt damit auch einen revolutionären Inhalt: Die von den Großgrundbesitzern zu Boden gedrückten Arbeiter befreien sich von ihrem Joch und erheben sich gegen ihre Peiniger. Auch hier äußert sich der im Kapitel 3.2 beschriebene biblische Diskurs, der marxistisch umgedeutet wird. In Psalm 113,7 heißt es, daß der Herr derjenige sei, "der den Geringen aufrichtet aus dem Staube". Die jahrelange Unterjochung der Landarbeiter muß gerechterweise zu einem erwachenden Selbstbewußtsein der Unterdrückten führen. Die Ameisen mit erhobenem Kopf (siehe Kapitel 4.1) sind ein Sinnbild für diese Entwicklung. Ihren natürlichen Höhepunkt findet letztere in der Erhebung gegen die herrschenden Zustände.

Bei der Beschreibung dieser Vorgänge bezieht der Erzähler eindeutig Stellung für die recht- und besitzlosen Landarbeiter. Er berichtet zum Teil aus ihrer Perspektive, schwingt sich aber vor allem gegen Ende der Erzählung "in die Lüfte" und berichtet zum Beispiel aus der "Sicht der Engel im Himmel" (145, dt. 146). Diese Vogelschau ist auch im Milan verkörpert, der, als die Nachricht von der Flucht der Häftlinge von Peniche das Latifundium erreicht, in den Lüften schwebt (321, dt. 343) oder der die Leute, die bei der Besetzung der Güter dabei sind (364, dt. 393), zählt. Damit wird der sich aufschwingende, schwebende Milan quasi zum Symbol der Befreiung, bei der sich die Arbeiter, wie er und der Erzähler, von der Gefangenschaft der Erde erlösen. Am Schluß erheben sich sogar die Toten aus ihren Gräbern und mischen sich, von diesen unbemerkt, unter die Lebenden.

Der Wandlungsprozeß auf der Erzählebene beinhaltet nicht nur den Prozeß des Sich-vom-Boden-Erhebens, sondern auch das Abgleiten in die Welt der Phantasie und der Hypothesen. Der Autor strebt nicht eine detailgetreue Schilderung des Großgrundbesitzes an, er will vielmehr aus seinen real existierenden Elementen eine fiktive Geschichte machen, die letztlich das Leben im Alentejo umfassender darstellt, als dies die minuziöseste, wahrheitsgetreueste Beschreibung vermöchte. Deshalb muß er seinem Leser gelegentlich in Erinnerung rufen, daß seine Erzählung der harten Wirklichkeit entstammt. Der vorliegende Roman bezieht noch alle Zutaten, die er zur Entwicklung der Haupthandlung braucht, von der historischen Realität. In Saramagos folgendem Roman, *Memorial de Convento* (1982), bildet diese nur noch den Ausgangspunkt des Erzählens, um später - in *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) und in *A Jangada de Pedra* (1986) - vollends einem phantastischen Ansatz zu weichen.

Die beiden Wendepunkte im Roman, der Wechsel der Erzählstrategie nach der Einleitung und der Verfall des Großgrundbesitzes gegen den Schluß, wo die Erzählung denn auch vollends ins Phantastische abgeleitet, weisen darauf hin, daß der ganze Roman einen Wandel im Schaffen José Saramagos ankündigt. In seinem frühen Erzählungsband *Objecto Quase* (1978) und in seinem Romanerstling *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) ist der Erzähler als greifbare Instanz fast verschwunden.

Das gilt auch für die Einleitung des hier untersuchten Werkes. In der Fortsetzung aber stehen wir vor einer starken Präsenz des Erzählers, die auch die späteren Romane Saramagos charakterisieren wird. Aber noch ein anderes Kennzeichen des Autors erlebt hier sein Début: das betont portugiesische (bzw. iberische) Umfeld, das auch in seinen späteren Werken immer wieder auftaucht. In ihm dürfte sich auch Saramagos neuester Roman, der dieser Tage auf den Markt kommen wird, ansiedeln. Darauf läßt zumindest sein Titel, *História do Cerco de Lisboa*, schließen.

Orlando Grossegeesse

JOSÉ SARAMAGO,
MEMORIAL DO CONVENTO

Meinem hochverehrten Lehrer
José Pinto-Novais gewidmet.

Eine neue Chronik wunderbarer Wirklichkeit

Der Präsident eines afrikanischen Staates läßt mitten in der Savanne den Petersdom nachbauen. Im September 1989 soll die Basilika vom Papst eingeweiht werden. Man zögert, diese aktuelle Pressemeldung als Faktum zu akzeptieren; die Fotos vom Petersdom in Afrika erscheinen einerseits unglaublich, andererseits faszinierend.¹ Einerseits widerstrebt es dem Verständnis von Historie als Prozeß, daß sich ein solcher Bau an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit wiederholen sollte. Andererseits wird ein Begriff von Geschichte als zyklischer Bewegung wachgerufen: Die Vorstellung, daß sich Gegenwärtiges als das immer Gleiche auf "mythische" Grundtypen zurückführen ließe, ist angesichts einer gigantischen Basilika in der Savanne verlockend und verleiht dem Ganzen etwas Fabulöses.

José Saramagos *Memorial*, 1982 erschienen², erzählt von einem ähnlichen Kirchenbau in der Geschichte Portugals: Von 1717 an läßt der König D. João V. in dem winzigen Ort Mafra ein Konvent anlegen, daß ebenfalls - in bewußter Konkurrenz mit dem Petersdom³ - einen Hang ins Märchenhafte und "Mythische" erhält. Diese Tendenz ist für das historische Erzählen im *Memorial* willkommen, denn der Roman

-
- 1 Vgl. die eindrucksvolle Bildreportage "Der Dom im Busch", in: *Zeit-Magazin*, Nr. 9, 24.2.89: Der 83jährige Präsident der Elfenbeinküste, Houphouët-Boigny, läßt die Prachtkirche an seinem Geburtsort Yamoussoukro, der zukünftigen Retortenhauptstadt des Landes, errichten.
 - 2 Der Roman wird nach der Ausgabe Ed. Caminho, Lisboa 1982, zitiert; die deutsche Übersetzung erschien 1986 bei Rowohlt.
 - 3 Dies ist ein Konstrukt des Romans; kunsthistorisch gesehen, tritt der Klosterbau in Wettstreit mit dem Escorial. Im 1. Kapitel wird leitmotivisch beschrieben, wie der junge Monarch mit einem Modell des Petersdoms spielt (*Memorial*, S. 12 f.). Gegen Ende des Romans (*Memorial*, S. 278 f.) wird dieses Motiv in Geschichte umgesetzt: D. João V. läßt den Klosterbau zu gigantischer Größe erweitern.

erzählt die portugiesische Geschichte der Jahre 1711 bis 1739, in deren Mittelpunkt der Klosterbau steht, gezielt so, daß sich die Grenzen zwischen Faktischem und Fabellosem, aber auch zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem verwischen. *Memorial* pointiert dabei nicht nur - wie der Bericht über den zweiten Petersdom in Afrika - unsere aktuelle (Medien-)Erfahrung, daß die "postmoderne Welt" ein Fleckerteppich der Kulturgeschichte sei, sondern thematisiert das *Wunderbare* und den *Anachronismus* selbst als Konstanten eines sozusagen (post-)historischen Erzählens.⁴ Zugleich werden das Wunderbare und der Anachronismus - in einer Mischung aus Ironie und Faszination - als die Komponenten einer unverwechselbar portugiesischen Identität *inszeniert*.

Zwei literarische Strömungen stehen Pate bei dieser Inszenierung: Zum einen nimmt Saramago die Tradition des europäischen (und nordamerikanischen) historischen Romans auf. Hier ist man an dem Punkt angelangt, Geschichte zu manipulieren, um gerade so - über Analogien von Vergangenem zu Gegenwärtigem und verfremdende Anachronismen - zu einem Verständnis von Geschichte in ihrer möglichen Bedeutung für die Gegenwart vorzustoßen.⁵ So stellt der Erzähler in *Memorial* paradox fest, man könne durch Fingierung eine höhere geschichtliche Wahrheit erreichen als durch das Erzählen wahrer Fälle).⁶ Dies weist zugleich auf das zweite, wichtigere Referenzmuster für Saramagos Roman, nämlich das lateinamerikanische "real maravilloso": *Memorial* läßt sich auf dem Hintergrund der "Chronik wunderbarer Wirklichkeit" lesen, so wie sie Alejo Carpentier im Prolog zu *El reino de este mundo* erstmals definiert hat:⁷ Beim Betrachten gigantischer Bauwerke nach europäischen (Bild-)Mustern auf Haiti⁸ gelangt Carpentier zu der zentralen Definition, daß das Wunderbare in der geschichtlichen Wirklichkeit Lateinamerikas selbst vorfindbar sei, und baut darauf *El reino de este mundo* als die Chronik dieses Wunderbaren auf. In *Memorial* steht der Klosterbau zu Mafra dafür ein, daß das Wunderbare auch unmittelbar in der portugiesischen Wirklichkeit vorhanden sei. Davon

4 Siehe hierzu D. Borchmeyers Anmerkungen zum "posthistorischen Schweifen zwischen Vergangenheit und Gegenwart" als das "Charakteristikum des sich als postmodern ausgebenden Pastiche". Der Begriff der Postmoderne wird eingedenk der kritischen Anmerkungen D. Borchmeyers (1987), "Postmoderne", in: D. Borchmeyer/V. Zmegac (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt/Main, 312 f. u.a. verwendet.

5 Bereits 1936/37 definiert G. Lukács in *Der historische Roman* den "modernen historischen Roman" (Beispiele: L. Feuchtwanger, H. Mann) durch "die Tendenz, die Darstellung der Vergangenheit in ein *Gleichnis der Gegenwart* zu verwandeln". Dies ist mit einer bewußten "Verzerrung bestimmter historischer Persönlichkeiten", also mit der "Abweichung von jener großartigen Treue zur historischen Wirklichkeit" verbunden. Diese Aussagen weisen den Weg zu einer umfassenden Problematisierung und Manipulation "offizieller" Geschichte und Geschichtsschreibung im gegenwärtigen historischen Roman (vgl. R. Scholes (1979), *Fabulation and Metafiction*, Urbano/ Chicago/ London, S. 207 f.).

6 *Memorial*, S. 137.

7 *El reino de este mundo* (zitiert nach Ausg. Edhasa, Barcelona, 1978), S. 57: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?"

8 1805 bis 1820 läßt der haitianische Herrscher Henri Christoph den gigantischen Festungsbau Ciudadela La Ferriere (den Carpentier als die Realisierung der *Capricci* von Piranesi sieht) und eine Kopie des Schlosses Sans-Souci errichten.

ausgehend läßt sich der Roman selbst als die Chronik eines *portugiesischen* Wunderbaren begreifen, mit der sich die Identität Portugals bestimmen lasse. Wie bei Carpentier basiert in *Memorial* wunderbare Wirklichkeit auf der Disposition der Bevölkerung zum *Wunderglauben*, wobei Saramago nicht auf die für Carpentier immer wichtigere Grundkomponente der "mestizaje", die Vermischung der verschiedenen Kulturkreise⁹, rekurriert. Wirklichkeit und Historie werden vielmehr ausschließlich durch eine starke religiöse Tradition bestimmt, bei der sichtbare Wunder im Mittelpunkt stehen: Die Geschichte Portugals weist tatsächlich eine Vielzahl von Wundern und Prophezeiungen auf und widerspricht somit einer ausschließlichen Reklamierung des "real maravilloso" für die Identität Lateinamerikas. Das bei allen Unterschieden Entscheidende ist jedoch, daß in *Memorial* - ebenso wie bei Carpentier - das Wunderbare in einer Mischung aus Faszination und Ironie sowohl aufgebaut als auch demontiert wird.¹⁰ Diese Position verbindet sich bei Saramago mit dem erstgenannten historischen Erzählen europäischer Provenienz: *Memorial* verfälscht auf der Suche nach der Bedeutung von Historie für die Gegenwart gezielt portugiesische Geschichte als neue Chronik wunderbarer Wirklichkeit, ironisiert aber gleichzeitig diese Identitätsbestimmung Portugals.

Die karnevalisierte Prophezeiung des Vergangenen

Zu den soeben formulierten Leitthesen lesen sich die ersten beiden Kapitel von *Memorial* wie eine Argumentation, die die weitere Lektüre lenkt: Ein greiser Franziskanermönch, António de S. José, prophezeit 1711 dem bisher kinderlosen Monarchen D. João V. Nachkommenschaft, wenn er gelobt, in Mafra ein Kloster zu bauen. Der König verspricht es, die Infantin D. Maria Bárbara wird geboren, und das Konvent wird errichtet. In *Memorial* wird allerdings die Prophezeiung des Mönchs in einen Kontext eingebettet, der dies in einem zweifelhaften Licht erscheinen läßt, auch wenn der Erzähler in der Rolle des kommentierenden Chronisten ausdrücklich zu Beginn des zweiten Kapitels vorgibt, für das Wunder zu argumentieren. Doch was folgt, sind aneinandergereihte, mehr oder weniger schwankhafte Episoden um den volkstümlichen St. Anton.¹¹ Dabei entlarvt die Chronisten-Stimme scheinbar

9 Zu Carpentiers Konzept des "real maravilloso" und seine Veränderungen, siehe zusammenfassend W. Matzat (1987), "Geschichte und Identität im Werk Alejo Carpentiers", in: *RJB* 38, S. 341 f. Bei Carpentier prägt der Gedanke der "mestizaje" selbst sein Spanienbild (v.a. in *El Camino de Santiago*); vgl. hierzu ausführlich C.L. Armbruster (1982), *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der "Wunderbaren Wirklichkeit"*, Frankfurt/Main, S. 192-205.

10 Siehe hierzu W. Matzat (1987), bes. S. 349-354; W. Matzat (1987a), "Identität und Intertextualität in Alejo Carpentiers *Concierto barroco*", in: *Tagungsakten des Passauer Hispanistentages 1987*.

11 Wie beliebt der Heilige Anton in portugiesischen Volkserzählungen ist, zeigt bereits ein oberflächliches Durchblättern von Antologien, z.B. "Santo António não fez o milagre ..."; "Os sapatinhos de ouro de Santo António", in: M. de Boaventura (1961), *Contos que o povo conta*, u.a.

unbeabsichtigt humorvoll den schildbürgerhaften Umgang mit der Wunderkraft des Heiligen, etwa im dritten Fall eines Kirchenraubs, bei dem der Altar des St. Anton unangetastet geblieben ist: Als die Mönche den Raub entdecken, beschuldigen sie St. Anton, nur auf seinen Zierat achtgegeben zu haben und "berauben" ihn nun selbst zur Strafe, bis das Diebesgut eingetroffen sei. Am nächsten Tag wird es vermittelt eines Studenten wieder zurückerstattet, der - so argwöhnt der Chronist - selbst der Dieb war, um danach in der Rolle eines ehrlichen Finders das ersehnte Habit der Franziskaner zu erhalten. Doch im kasuistischen Sprechen läßt der Chronist alles offen, auch die Möglichkeit eines Wunders durch den seines Zierats entblößten St. Anton, "o mais milagroso dos santos".¹² Dies klingt allerdings am Ende der erzählten Fälle alles andere als überzeugend.

Die Heiligen-Episoden, die schon dem ungeduldigen Leser wie überflüssige Abschweifungen anmuten, werden nun auf die im ersten Kapitel erzählte Prophezeiung der Nachkommenschaft für den König D. João V. bezogen - ein zutiefst subversiver Akt, der die Autorität eines Staats-Wunders, das verbunden mit dem Gelübde des Klosterbaus Geschichte gemacht hat, auf die Ebene des Schwankhaften hinabzieht: Der scheinbar nur penible Chronist vermerkt verschiedene Begebenheiten und stellt Berechnungen an, die durchblicken lassen, daß die Prophezeiung des Mönchs lediglich das geschickteste Mittel war, die bisher enttäuschten Interessen des Franziskanerordens durchzusetzen: Bruder António¹³ wußte per Beichtgeheimnis von der Schwangerschaft der Königin Maria Ana, bevor der die Prophezeiung aussprach.

Verallgemeinert ausgedrückt, hat der Mönch etwas in die Zukunft verlegt, was schon vor dem Akt des prophetischen Aussprechens feststand. Im Grunde verfährt der Erzähler im Roman in ähnlicher Weise. Schon der erste Satz von *Memorial* weicht vom erwartbaren Stil eines Chronisten ab, denn er bringt Vergangenes im Futur:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.¹⁴

Doch im Gegensatz zum Mönch, der Feststehendes prophezeit, um den Wunderglauben für Machtansprüche auszunutzen, stellt die Tatsache, daß der Erzähler über Vergangenes im Futur spricht, die offizielle Geschichte in Frage. Das bedeutet keinen Verzicht auf das Wunderbare, sondern das "Verspielen" seiner Autorität durch respektlos-vertraulichen Umgang mit dem Geheiligten - eine Konstante im ge-

12 *Memorial*, S. 25; Ü: S. 28 f.; zu Heiligenlegende, Kasus und ähnlichen narrativen Kleinformen siehe A. Jolles (1968), *Einfache Formen*, Tübingen⁴.

13 Nicht zufällig beziehen sich alle Episoden oder Fallbeispiele auf die Wunderfähigkeit des Heiligen Anton. Die Hauptkirche von Mafra wird später demselben Heiligen geweiht (*Memorial*, S. 132).

14 Ü: "Dom João, fünfter seines Namens in der königlichen Liste, wird sich diese Nacht in das Zimmer seiner Gemahlin begeben, die vor mehr als zwei Jahren aus Österreich kam, der portugiesischen Krone Infanten zu schenken, jedoch bis heute noch nicht geworfen hatte." (Hervorhebung vom Verf.).

samen Roman.¹⁵ Schon in diesem ersten Satz über die Angelegenheiten des Königshauses rutschen dem Chronisten scheinbar unbeabsichtigt dem hohen Gegenstand unangemessene Worte ("tabela", "emprenhar"¹⁶) heraus. Im Laufe der Beschreibung des prächtigen königlichen Bettes wird über das Auftreten von Wanzen gesprochen, die nicht zwischen gewöhnlichem und blauem Blut unterscheiden und gegen die, nebenbei vermerkt, eine Spende für den Heiligen Alexius hilft.¹⁷ Diese Erzählweise bringt das Erhabene und Geheiligte mit den Niederen, Volkstümlichen und Körperhaften in einen unmittelbaren Kontakt; im dritten Kapitel wird dies in der Beschreibung einer Büsserprozession mustergültig vorgeführt, die sich unter Kasteiungen und Bußgewändern insgeheim in die Fortsetzung des sinnenfrohen Karnevals verwandelt, dem sie abzuschwören vorgibt.

Dieses dezidiert *Karnevalistische* in der Erzählweise ("discours") und in dem, was erzählt wird ("histoire")¹⁸, verweist auf Michail Bachtins Konzeption "karnevalisierter Literatur":¹⁹ Die hohe Wahrheit der Historie wird demnach durch abweichendes prophetisches Sprechen über Vergangenes und durch Karnevalisierung provoziert, d.h. *Memorial* läßt sich insgesamt als eine *karnevalisierte Prophezeiung des Vergangenen* sehen. So wird das in Geschichtsbüchern Festgeschriebene mit subversiven "Möglichkeiten der Geschichte" konfrontiert.²⁰

Die mögliche Geschichte "von unten" und "von oben"

Statt das Wunder der Nachkommenschaft und den versprochenen Klosterbau als Ereignisse der glorreichen Geschichte Portugals zu überhöhen, läßt der Chronist in *Memorial* diejenigen zu Wort kommen und ihr Leben erzählen, die ansonsten nur als namenlose Masse von 40.000 freiwilligen und zwangsweise verpflichteten Arbeitern und enteigneten Bauern zu Buche schlagen. Es ist die Geschichte der zahllosen Geschundenen und Verkrüppelten, die der Erzähler ausdrücklich den - fälschlicher-

15 Z.B. *Memorial*, S. 181: eine weitere Wunder-Episode mit Rückverweis auf die St. Anton-Fälle; *Memorial*, S. 274 f.: Katalog von Schutzheiligen für die verschiedenen Krankheiten; u.a.

16 Die in der Anmerkung 14 hervorgehobenen Ausdrücke sind meine, von der dt. Ausgabe (Übers. von Andras Klotsch) abweichenden Übersetzungen von "tabela" und "emprenhou", die die im Original angelegte Stil Mischung nachempfinden.

17 *Memorial*, S. 16; Ü: S. 16 f.

18 Strukturalistische Kategorien nach Tz. Todorov (1966), "Les catégories du récit littéraire", in: *Communications* 8, S. 125-151.

19 Entwickelt in *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, (zitiert nach dt. Ausg. Ullstein, 1985, S. 120 f.), u.a.. Gerade die Heiligen- und Märtyrerviten - eine wichtige Erzählgattung altchristlicher Literatur - sind ein Feld der Karnevalisierung (M. Bachtin (1985), S. 151 f.); *Memorial* zitiert diese Gattung. Zur Karnevalisierung weiter unten ausführlich.

20 Vgl. den Titel des Aufsatzes von L. de Sousa Rebelo (1986), "A Jangada de Pedra ou os possíveis da história".

weise - überhöhten, geschönten Gestalten des Hofes entgegenstellt.²¹ Dabei geht der Perspektivenwechsel zu einer "Geschichte von unten"²² soweit, daß Arbeitern ketzerisches Sprechen und Erzählen über Kirche und Hof in den Mund gelegt wird, ohne gemäß der Tradition "karnevalisierter Literatur" zu vergessen, auf den apokryphen Charakter derartiger Äußerungen zu verweisen: Die Figuren sprechen klüger, als es ihrer Bäuerlichkeit zukommt.²³

"Geschichte von unten" und spielerische Umkehrung der Hierarchien verbinden sich, denn der respektlose Chronist erzählt ja auch die hohe Geschichte gewissermaßen "von unten": Mit einer scheinbar naiven Beiläufigkeit, die zum Lachen reizt, legt er offen, daß auch D. João und D. Maria Ana ganz gewöhnliche Leiber haben, körperlichen Bedürfnissen und Krankheiten unterworfen sind und Gelüste haben, auch wenn sie dies im Prunk bemänteln, im Verborgenen ausleben oder verdrängen.²⁴ Damit wird im Sinne M. Bachtins karnevalisierter Literatur nicht nur "groteske Körperlichkeit" zur "fröhlichen Relativierung" der vorgegebenen Ordnung eingesetzt²⁵, sondern geradezu idealtypisch mit den Mitteln exzentrischer Perspektivierung und des "Schwellendialogs" die offizielle Wahrheit provoziert: So sprechen die Figuren, die das Kloster mit ihrem Schweiß und Blut bauen, nicht nur mit ungewöhnlicher Freiheit über diejenigen, die ihnen diese Mühsal auferlegen, sondern "Menschen und Ideen ..., die in der historischen Wirklichkeit nie in realen, dialogischen Kontakt hätten eintreten können", führen hier einen hypothetischen Dialog.²⁶ Am deutlichsten zeigt sich dies in einem Antwortbrief eines Kriegsinvaliden, dem einhändigen Baltasar, auf die Anordnung des Monarchen D. João, das Konvent auf die Größe des Petersdoms zu erweitern. Dabei sprechen beide Seiten trotz der großen sozialen Distanz in einem familiär-vertraulichen Ton, der im Antwortbrief sogar in naiv vorgebrachten, grotesk übertriebenen skatologischen Details gipfelt, als die Lebensbedingungen beim Klosterbau im wahrsten Sinne des Wortes "von unten" beschrieben werden:

... no outro dia houve aí uma caganeira tão geral que Mafra fedia três léguas em redor, alguma coisa que comemos e nos assentou mal, eram os gorgulhos mais que a farinha, ou as varejeiras mais que a carne, mas teve graça, ver um ror de

21 *Memorial*, S. 242 f.

22 J. Saramago hat sich in einem Interview mit H. Thorau ausdrücklich dazu bekannt (in: *Die Zeit*, Nr. 5, 23.1.87, S. 49).

23 "Donde vêm tais coisas à cabeça destes rústicos, analfabetos todos ..., é que nós não sabemos" (*Memorial*, S. 238). Dieses Vorgehen erinnert stark an die Kommentierung von Sancho Panzas überraschend klugen Reden durch den vorgeschobenen Chronisten Cide Hamete Benengeli in Cervantes, *Don Quijote*.

24 So die historisch verbürgten Nonnen-Liebschaften des Monarchen D. João V., insbesondere zur Nonne Paula im Kloster von Odivelas (*Memorial*, S. 156; u.a.). Bei der Königin Maria Ana sind es sexuelle Träume, die sich auf ihren Schwager, den Infanten D. Francisco beziehen (z.B. *Memorial*, S. 17 f.; S. 32).

25 Vgl. M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main 1987, S. 357 f.

26 M. Bachtin (1985), S. 125.

gente de rabo à vela, com a frescura que vinha do mar, muito aliviadora, e quando uns acabavam havia logo outros tantos ...²⁷.

Die Perspektive "von unten" wird außerdem durch eine Perspektive "von oben" ergänzt, indem *Memorial* dem Klosterbau eine zweite "histoire" des portugiesischen Wunderbaren entgegenstellt: Drei Akteure, der genannte ehemalige Soldat Baltasar, die Seherin Blimunda und der Pater Bartolomeu, konstruieren einen Flugapparat, die sogenannte *passarola* - eine Tat, die für das barocke Portugal erstaunlich anmutet. Doch bereits eine kurze Recherche fördert zutage, daß es tatsächlich einen Pater namens Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724) gab, der Versuche mit einem Ballon und später mit vogelähnlichen Apparaturen unternommen hatte²⁸, bevor ihn die Inquisition der Ketzerei verdächtigte und verfolgte. Für die "histoire" in *Memorial* bietet diese Verbindung von häretischem Denken und dem konkreten Vorhaben, sich frei in den Himmel zu erheben, den willkommenen historischen Fund wunderbarer Wirklichkeit, der zu einer anderen, heterodoxen portugiesischen Geschichte gehören könnte. Dies wird gezielt angelegt durch die unhistorischen Figuren Baltasar und Blimunda - ein Liebespaar, das zusammen mit dem Pater Bartolomeu eine subversive Verbindung von freier Liebe, naiver Schläue und gelehrter Skepsis bildet: In der offiziellen Chronik Portugals ist weder die Liebe eines einhändigen Veteranen Baltasar zur scherischen Tochter einer "Hexe", Blimunda, vorgesehen, noch daß der begabte junge Jesuitenpater Bartolomeu dies auf eine Weise legitimiert, die deutlich von der herrschenden Kirchenlehre (Tridentinum) abweicht.²⁹ Alle drei bilden über die Schranken von Herkunft, Stand und Bildung hinweg im Bau der *passarola* eine "irdische Dreifaltigkeit".³⁰ Zugleich findet hier der respektlos-vertrauliche Umgang des Volkes mit dem Geheiligten und heterodoxes Denken einen Sammelpunkt, der Geschichte gemacht haben könnte.

Die Chance der Befreiung von der drückenden Last des Hofes und der Kirche, die sich im Klosterbau verkörpert, gipfelt im *Memorial*, im Wirklichkeit gewordenen Traum des Fliegens: Blimunda, Baltasar und Bartolomeu fliegen - auf der Flucht vor der Inquisition - in ihrer *passarola* über Mafra hinweg. Allerdings kann diese Tat niemand bezeugen, vielmehr wird die wundersame Erscheinung am Himmel von der Kirche dem Heiligen Geist zugeschrieben und so der emanzipatorische Akt in den Abglanz des Göttlichen umgedeutet, der die weltlichen Mächte bestä-

27 *Memorial*, S. 287; Ü: S. 371 f.: "... unlängst hatten wir hier eine so gewaltige Scheißerei, daß es drei Wegstunden im Umkreis von Mafra stank, von irgendeiner Speise, die uns auf die Därme schlug, es waren an Kornwürmern mehr als an Mehl oder an Schmeißfliegen mehr als an Fleisch, aber lustig ging's zu, wie da die Menge Leute den Steiß in den Wind hielten, bei der frischen Brise von der See sehr erleichternd ...". Man fühlt sich hier deutlich an das von M. Bachtin als Musterbeispiel "karnevalisierter Literatur" analysierte *Gargantua et Pantagruel* von Rabelais erinnert.

28 Siehe hierzu den bekannten zeitgenössischen Stich der *passarola* (Abbildung).

29 Man beachte, wie Bartolomeu die beiden Liebenden ohne Sakrament und Kirchenakt formlos "verheiratet", der Liebesakt mit einer Messe, die Defloration mit der Kommunion verglichen wird, wie Bartolomeu Blimunda in "Sete-Luas" umtauft und später einen Vikar damit belügt, daß er Blimunda und Baltasar ordnungsgemäß verheiratet habe (*Memorial*, S. 56, 75, 90, 119, 138).

30 "É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo" (Rede von Bartolomeu; *Memorial*, S. 169; vgl. S. 197).

tigt.³¹ Pater Bartolomeu gibt sich nur für einen Augenblick der Illusion hin, mit der *passarola* in die Geschichte einzugehen³², bevor seine Flucht vor der Inquisition in Wahn, Verzweiflung und Tod endet. Doch die Luftreise bleibt als Wunderbares in den Gesprächen des Volkes präsent und bietet dort - nach dem schweren Arbeitstag an der Baustelle des Klosters - den Ausgangspunkt eines von Dogmen befreiten und befreienden Sprechens über Märchen, Wünsche und Träume. In dieser dialogisierten Form erscheint die Geschichte der *passarola* als eine besondere Version von Lukians Dialog *Ikaromenippos*, wo Menipp von seiner Luftreise erzählt: So werden die "ungewohnte Perspektive" und die "experimentelle Phantastik der Menippe" ³³ zum zentralen Bestandteil des Wunderbaren als einer befreienden "Geschichte von unten".

Dieser naheliegende Bezug zur Menippeischen Satire, der sich durch einen anachronistischen intertextuellen Verweis auf eine Erzählung E. A. Poes verstärkt³⁴, bestätigt *Memorial* als "karnevalisierte Literatur". Dem Chronisten geht es nicht darum, den technischen Fortschritt einer aufgeklärten, rational denkenden Welt ins Portugal des 18. Jahrhunderts vorzuverlegen; es geht nicht um diese Zukunft der Historie als Prozeß, sondern um die Mythisierung einer im Portugal des 18. Jahrhunderts denkbaren Utopie, nämlich der Luftreise als dem befreienden Wunderbaren. In ihr verbindet sich empirische Erkenntnis und eine gegen den Strich interpretierte barocke Ordnung, die sich auf Wunder gründet.³⁵ Nach der Theorie des Paters Bartolomeu erhebt sich das Luftschiff oder Flugzeug *avant la lettre* aufgrund der gegenseitigen Anziehung verschiedener Stoffe in die Lüfte, in deren Mittelpunkt - in Bernsteinkugeln eingeschlossen - die Willenskräfte der Menschen liegen, die zum Himmel streben. Das theozentrische "universale Bezugsdenken"³⁶ des Barock wird so beispielhaft zum anthropozentrischen Befreiungsakt "mißbraucht". Dabei wird die Luftreise in *Memorial* ausdrücklich auf die exzentrische Perspektive und das Dialogische als konstitutive Verfahren des Romans rückbezogen. So blickt schließlich auch der Chronist von der *passarola* aus auf Mafra herab und läßt aus dieser Optik das irdische Machtstreben des Königs D. João V. lächerlich erscheinen.³⁷

31 *Memorial*, S. 207.

32 "para todos haverá glória e proveito, a fama levará a todas as partes do mundo notícia do feito português ..." (*Memorial*, S. 191).

33 Vgl. zu *Ikaromenippos* die Ausführungen M. Bachtins (1985), S. 130.

34 So bezieht der Erzähler den Flug der *passarola* auf das Abenteuer eines gewissen Hans Pfaall aus Rotterdam, der sich durch eine Mondreise seinen Gläubigern entzieht, wobei er verschweigt, daß es sich um eine phantastische Erzählung E. A. Poes (*The Unparalleled Adventure of one Hans Pfaall*) handelt. Stattdessen stellt er Hans Pfaall als "wahre" geschichtliche Figur mit zukünftigen Astronauten auf eine Stufe. Der Erzähler bedauert, daß sie sich nicht auf dem Mond getroffen haben - eine weitere Möglichkeit eines exzentrischen "Schwellendialogs" (*Memorial*, S. 216).

35 Vgl. zum barocken Weltbild die prägnanten Ausführungen bei H. Friedrich (1966), *Der fremde Calderón*, Freiburg/Br.²

36 H. Friedrich (1966), S. 12.

37 *Memorial*, S. 239 f.

Barock, Karnevalisierung und Anachronismus

Ähnlich wie Alejo Carpentiers *Concierto barroco* unternimmt *Memorial* eine Neu-Mythisierung der Geschichte zu einer gezielt anachronistischen Utopie des Wunderbaren:³⁸ Nicht zufällig steht Saramagos späterem Roman *A Jangada de Pedra* der Kernsatz "Todo futuro es fabuloso" aus *Concierto barroco*³⁹ als Motto voran. Und nicht zufällig verhilft Domenico Scarlatti - der am *Concierto barroco* teilnimmt - mit seiner ätherischen Cembalo-Musik auch der *passarola* zu ihrem Flug und überhöht damit diese "histoire" zum Sinnbild eines Spiels von Mythos und Poesie, das bei Saramago ebenso wie bei Carpentier im Zentrum der Romanpoetik steht.⁴⁰

Die zweigespaltene "histoire" in *Memorial* läßt sich demgemäß geradezu als Illustration ihres "discours" begreifen:⁴¹ Die *passarola*, die für eine spielerisch leichte und utopische Mythisierung steht, erhebt sich für einen flüchtigen Moment, der von niemandem bezeugt wird, über das Kloster von Mafra, in dem die Autorität von Hof und Kirche ihren "versteinerten" Ausdruck erfährt. Diese Kernszene läßt sich als zentrale Allegorie auf *Memorial* als karnevalisierten Roman lesen: Die ketzerische Prophezeiung möglicher Geschichte unterwandert die barocke Ordnung, ohne sie zu negieren; vielmehr entsteht die *Ambivalenz* immer wieder neu durch vergegenwärtigte, dialogische Akte eines respektlos-spielerischen Mißbrauchs⁴² in der Atmosphäre des Marktplatzes, die *Memorial* bevorzugt durch Prozessionen und Straßenumzüge herstellt. So werden auch dem öffentlich zelebrierten Einweihungsgottesdienst für das Kloster am 22. Oktober 1730 Formeln der Hexenbeschwörung, Verdacht auf Freimauerei und Fetische des Aberglaubens untergeschoben, oder einfach die Reliquien der zwölf Aposteln wie auf einem Straßenplakat angepriesen: "relíquias dos doze apóstolos, doze".⁴³ Ebenso werden Bibel-Zitate gegen Sprichwörter ausgespielt oder Predigt-Worte durch Umstellungen und Überkreuzungen in ihr Gegenteil verkehrt. Zugleich warnt der Chronist (sich selbst) scheinheilig vor der "ketzerischen Versuchung", der man "ungewollt Stimme verleiht".⁴⁴

38 Vgl. zu *Concierto barroco* W. Matzat (1987a).

39 *Concierto barroco* (zitiert nach Siglo XXI ed., 1974), S. 77.

40 Zu Carpentiers Mythisierungen ausführlich V. Roloff (1985), "Alejo Carpentier und die Mythisierung des Mittelalters", in: *Iberoromania*, 21, insbes. S. 81 f. unter Rückverweis auf die romantische Mythentheorie und Poetik (Fr. Schlegel).

41 Ein "metadiskursives" Vorgehen, das insbes. im *nouveau roman* gepflegt und theoretisch begründet wurde; siehe K.W. Hempfer (1976), *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München.

42 Hier läßt sich eine Verbindung ziehen zur Diskurstheorie M. Foucaults (Dialektik von diskursivem Ereignis und diskursiver Ordnung; *L'Ordre du discours*, Paris 1973) oder J. Kristevas Definition der *Ambivalenz* zwischen Dialogismus und Monologismus (J. Kristeva (1966), "Le mot, le dialogue et le roman", in: dies., *Semiotiké*, Paris 1969).

43 *Memorial*, S. 351; Vgl. am Beispiel von Rabelais M. Bachtin (1987), S. 207 f.; u.a.

44 Ü: 212; *Memorial*, S. 165 f.: "Cuidado, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz à tentação herética que dorme dentro de ti ...".

Barock, Karnevalisierung und Anachronismus, diese drei Aspekte wurden auch von der Poetik des "real maravilloso" reklamiert.⁴⁵ In frappanter Weise bestimmen sie *Memorial* als Chronik des portugiesischen Wunderbaren und bestätigen somit den intertextuellen Dialog von Saramagos Roman mit dem "real maravilloso". Andererseits bezieht sich *Memorial* auch direkt auf die Tradition der Menippeischen Satire. Dies soll bei den nun folgenden Ausführungen mitbedacht werden, die das Zusammenwirken von Barock, Karnevalisierung und Anachronismus anhand der Beschreibung einer Fronleichnamsprozession zeigen.⁴⁶

Die Anbetung des Leibes Christi, zu der das Fronleichnamsfest eingerichtet wurde, ist bekanntlich insbesondere in Spanien und Portugal im Zuge der Gegenreformation zum bevorzugten Ort lehrhafter Kirchenspiele (*autos sacramentales*) geworden. In ihnen findet die barocke Weltordnung ihre umfassendste szenische Darstellung, wonach alle weltlichen Ereignisse oder Figuren im Koordinatennetz von Allegorie und Typologie Wiederholungen (*Postfigurationen*) der Heilsgeschichte bilden (wobei alttestamentarische Stoffe und griechisch/römische Mythologie als Präfigurationen aufgefaßt werden). Diese somit umrissene "analogische" Diskursordnung⁴⁷, die in der christlichen Spätantike und im Mittelalter angelegt wurde, erfuhr im Barock eine dogmatische Restauration. Auch *Memorial* zitiert diese Diskursordnung, aber verfälscht sie, wie dies exemplarisch die Beschreibung der Fronleichnamsprozession zeigt: Statt den Leib Christi verherrlicht der Chronist in dem Straßenumzug menschliche Körperlichkeit und das Verhaftetsein im Diesseits⁴⁸, was schließlich in der Umkehrung des Glaubensbekenntnisses, "Pater noster qui non es in coelis", gipfelt. Die historisch verbürgte Prozession durch die Straßen von Lissabon vom 8. Juni 1719 läuft auf einen "umgedrehten" *auto sacramental* hinaus: Der Patriarch und der König D. João V. kommen selbst - wie typische Herrscherfiguren lehrhaften Spiels - zu Wort, wobei das Johannes-Evangelium den heilsgeschichtlichen Bezugspunkt bildet, insbesondere der Dialog zwischen Pilatus und Jesus ("Mein Reich ist nicht von dieser Welt"). Doch werden beiden Figuren verdrehte Bibel-Zitate und ketzerische Ausdeutungen in den Mund gelegt, bis sie dem in Macht, Geld und körperlichen Begierden verhafteten Bündnis von Kirche und Hof "ungewollt Stimme verleihen". So setzt sich beispielsweise D. João mit Christus gleich und leitet mit "karnevalisierter" Mystik die Gottgefälligkeit seiner Nonnenliebschaft im Kloster von Odivelas ab. Durch falsche Auslegungen verkehrt er die theozentrische Ordnung, stellt sich den gekreuzigten Christus als neidvollen Voyeur

45 Vgl. Cl. Armbruster (1982), insbes. S. 136-141.

46 *Memorial*, S. 149-157; Ü: 190-212.

47 Siehe hierzu J. Küpper (1987), *Diskursrestauration bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*, ungedr. Habilitationsschrift, München.

48 Umgedeutete Fronleichnamsprozessionen bestimmen die Chronik einer "Geschichte von unten" über weite Strecken, so daß *Memorial* überspitzt ausgedrückt als eine Kette von Prozessionsbeschreibungen erscheint: z.B. "infundável procissão do Corpus Homini" statt "Corpus Christi" (*Memorial*, S. 217) oder: "é uma tropa-fandanga que não irá aos triunfos cortejos nem seria admitida na procissão do Corpus Christi." (*Memorial*, S. 250). Außerdem wird auf Figuren (erzwungener) Wanderschaft bezuggenommen, wie die Vertreibung aus dem Paradies oder die Rückkehr der Bundeslade nach Bethsemané (*Memorial*, S. 231 f.).

seiner nackten Nonne vor und setzt schließlich den "Betthimmel" über den "Gottes-himmel" - im portugiesischen Text bildet dies zugleich eine begriffsrealistische Etymologie⁴⁹, die allerdings die göttliche Schöpfung auf den Kopf stellt, statt sie zu stützen: "sobrecéu que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor".⁵⁰ Ebenso werden von der anderen Seiten des unwissenden Volkes Bezeichnungen für die Insignien kirchlicher und höfischer Macht, "mitra" und "basílica", über einen "zweiten Schriftsinn" zu Hühnerschwanz und Regenschirm degradiert. Auch hier wird der "ketzerischen Versuchung ungewollt Stimme verliehen".

Dies weist direkt auf die Funktion des Chronisten als "Stimmenimitator", der die "Sünde" begeht, ständig seine Identität, Standpunkt und Redeweise zu ändern;⁵¹ er montiert die verschiedenen Stimmen dialogisch so, daß eine monologische Wahrheit in eine unauflösbare Ambivalenz überführt wird - eine geradezu musterergültige Umsetzung von M. Bachtins "Polyphonie".⁵² In *Memorial* werden gleichermaßen der Kirchenbau und die *passarola* als "Versuchung" auf die Heilsgeschichte bezogen⁵³, wobei allerdings der Dialog zwischen Jesus und dem Teufel (Mt. 4,1-11) oder zwischen Jesus und Pilatus (Joh. 18.28-40) - beides beliebte Ansatzpunkte der altchristlichen karnevalisierten Literatur - nicht zu einer orthodoxen Wahrheit führt, sondern zu deren Relativierung.⁵⁴

Der Chronist zitiert aber nicht nur Stimmen, die beispielsweise die beschriebene Fronleichnamsprozession von 8. Juni 1719 zu einem falschen Lehrspiel machen. In seiner prophetischen Fähigkeit zieht er auch anachronistische, postfigurative Bezüge zur jüngsten portugiesischen Vergangenheit: Mütter, die bei der Statue des Hl. Georg an ihre Söhne, die im Krieg sind, denken, oder auf Gewehrläufe aufge-

49 Vgl. hierzu H. Friedrich (1966), S. 12: "Name und Sache sind identisch"; dahinter steht der Glaube, daß die göttliche Schöpfungsordnung auch aus den Geheimnissen der Sprache ablesbar ist und überall Zeichen hinterlassen hat, die, recht gedeutet, sich zum immer gleichen Ganzen der Wahrheit zusammenfügen."

50 Wörtlich ist "sobrecéu" Über-Himmel. Damit wird zugleich die Situation der Fronleichnamsprozession umgedeutet, wo der Leib Christi in der Monstranz ja unter dem Baldachin - einem anderen Stoffhimmel - getragen wird.

51 Als "Sünde" thematisiert in *Memorial*, S. 159: "o pior de tudo não será mudar de nome, mas de cara ou de palavra." Eine weitergehende Analyse würde zeigen, daß die Thematisierung von Namen, Körper und Stimme den Roman beherrscht und den "Diskurs" spiegelt. Dabei bewegt sich *Memorial* auch innerhalb der Allegorisierungen von Barock-Poetiken.

52 Siehe M. Bachtin (1979), "Die Redevielfalt im Roman", in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main (Hg. R. Gröbel). In *Memorial* tritt häufig ein übergangsloser Wechsel von scheinbar einheitlicher, auktorialer Chronisten-Stimme zur Ich-Sprechsituation auf, meist im dialogischen Gegenüber, wobei qua Metalepse (G. Genette) auch der Chronist und der angesprochene fiktive Leser miteinbezogen werden.

53 Bzw. auf Präfigurationen: Turmbau zu Babel, Ikarus.

54 Vgl. ein Gespräch (!) zwischen Bartolomeu und Scarlatti: "Lembra-vos de que quando Pilatus perguntou a Jesus o que era a verdade, nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador lhe deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta." (*Memorial*, S. 162; Ü: 207).

steckte Nelken.⁵⁵ Derartige Einschübe legen eine gegenwartsbezogene Leseweise an; sie evozieren die Schlußphase der Salazar-Ära unter dem Nachfolgepremier Marcelo Caetano⁵⁶, die Kolonialkriege und die sogenannte "Nelkenrevolution" vom 25. April 1974. Mit diesem Wissen erscheint die lyrische Schlußpassage der Prozessionsbeschreibung als eine verdeckte heterodoxe Deutung der vom (Kolonial-)Heer ausgehenden "Revolution" und der anschließenden politischen Entwicklung im Bild der *Selbstzerfleischung*.⁵⁷

Das Kapitel schließt mit den Worten: "heute ist der Tag der Blindheit", die sich zwar innerhalb der Geschichte konkret auf Blimunda beziehen, die bei Vollmond ihre Fähigkeit verliert, durch (Menschen-)Körper zu sehen;⁵⁸ gleichzeitig verweisen diese Worte darauf, daß sich *Memorial* durch die aktive Teilnahme eines "sehenden" Lesers in die ketzerische Prophezeiung der jüngsten Vergangenheit verwandeln könnte: So werden Spuren gelegt, die das Kloster Mafra mit seiner "Postfiguration" als eine der größten Kasernen Portugals verbinden, die Inquisition mit der Geheimpolizei PIDE. Doch eigentlich sind diese möglichen Bezüge nur ein schmaler Ausschnitt eines umfassenderen "Fleckerlteppichs" von portugiesischer Geschichte und Literatur.

Intertextuelles Spiel und "neues Epos"

Memorial erweist sich gerade in der palimpsest-artigen Überlagerung von Zeiten, in der Dialogisierung der Geschichte durch sonst tabuisierte Querbezüge als ein "postmoderner" historischer Roman: Dabei bietet sich die gegen den Strich gedeutete barocke Diskursordnung mit ihrer Ästhetik der Allegorie und dem Zitatenpiel als idealer Vorläufer der "Postmoderne" dar.⁵⁹ In dieser Ausdeutung des Barock in-

55 *Memorial*, S. 151; 154. Der "Nelken"-Bezug fehlt in der deutschen Übersetzung, da "cravo" mit Nagel übersetzt wurde (Ü: 198), was auch nicht falsch ist: Diese Stelle ist ein weiteres Beispiel für das barocke Spiel mit dem mehrfachen Schriftsinn in *Memorial*: "cravo" ist Nagel, Nelke und Cembalo (Domenicus Scarlatti!).

56 Bei einer anderen Prozession, ein Zug von in Kisten verpackten Heiligenstatuen zur Einweihung des Klosters Mafra, heißt bezeichnenderweise der letzte Heilige Caetano (*Memorial*, S. 322).

57 *Memorial*, S. 156 f. Dieses Bild läßt sich nicht nur auf das Spiel vom Umsturz bei Carpentier, sondern auch auf Juan Goytisolo beziehen, der spanische Geschichte in der Überlagerung von Auto-da-fé, Orgie und Stierkampf "karnevalesk" faßt. Vgl. auch Ansätze zu einer solchen Vermischung in *Memorial*, S. 50; 96 f.

58 Hier bleibt kein Raum, um auf die Figur Blimunda als eine Art geheimes Zentrum von *Memorial* einzugehen. In der analogen Diskursordnung begriffen, entspricht Blimunda einer umgekehrten *Tobiasgeschichte* des Alten Testaments (in *Memorial* zitiert, z.B. S. 65): Gott macht Tobias blind, um sein Gottvertrauen zu prüfen; Blimunda dagegen läßt ihre Sehergabe durch Körper (!) an Gott zweifeln. Blimunda fungiert so als Allegorie auf den "Diskurs" karnevalesker Prophetie.

59 Vgl. die kritischen Anmerkungen zum "Alter" der Postmoderne bei D. Bochmeyer (1987), S. 310-313.

szeniert *Memorial* nicht nur die Chronik des portugiesischen Wunderbaren als Spiel mit der Neu-Mythisierung von Geschichte; ebenso restauriert der Roman auch die "prophetische Schreibweise", die in Portugal eine über Jahrhunderte hinweg ungebrochene Texttradition besitzt. Sie tritt in so unterschiedlichen Werken wie Luís de Camões, *Os Lusíadas*, P. António Vieira, *História do Futuro*, Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, und Fernando Pessoa, *Mensagem*, in Erscheinung. Alle diese Texte, die entweder rückwärtsgewandte Utopien (v. a. im Rahmen des "Sebastianismo"⁶⁰), nationale Apokalypsen oder beides zugleich entwerfen, werden in *Memorial* mehr oder weniger beiläufig wachgerufen - und zusammen mit dem jeweiligen Text ihr geschichtlicher Moment.

So erklärt beispielsweise ein unbekannter "fidalgo" dem Veteranen João Elvas den Prachtzug von D. João V. am 8. Januar 1729 zur spanischen Grenze: "é o teu rei quem passa, papagaio real que vai à caça".⁶¹ Dieser Satz bezieht sich nicht nur auf die vorbeifahrende Königskutsche (Geschichte von unten!), sondern verdreht auch den dialogischen Refrain aus "O Caçador Simão", dem populärsten Gedicht aus Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*: "Papagaio real, diz-me quem passa? - É el-rei D. Simão que vai à caça". Junqueiros Nekrolog auf die Heimat entstand anlässlich von Englands *Ultimatum* 1890 an Portugal, das einen nationalen Bewußtseinsschock auslöste, und "O Caçador Simão" wurde prophetisch als Aufforderung zum Königsmord gelesen, denn der Schlußrefrain kehrt die Perspektive um: "É alguém, é alguém que foi à caça do caçador Simão!".⁶² Am 1. Feb. 1908 wurde D. Carlos I. in seiner Kutsche erschossen. Derartige versteckte Bezüge auf prophetisches Sprechen (und prophetische Textauslegung) lassen *Memorial* - unter Mitwirkung des aktiven Lesers - zu einer karnevalisierten Prophezeiung des Vergangenen werden. Die Selbstbespiegelung des Romans durch das intertextuelle Spiel macht den portugiesischen Identitätsdiskurs bewußt und mythisiert ihn ironisch in einem "neuen Epos". Dabei nimmt *Memorial* auf das Nationalepos Portugals, die *Lusíadas* von Luís de Camões, Bezug. Vor allem die emanzipatorischen Aspekte stehen im Mittelpunkt: Prophezeiungen einer Zukunft, die zur Entstehungszeit des Epos schon Vergangenheit ist, um sich aus dem Stadium einer nationalen Dekadenz zu befreien; der Akt der Überschreitung theozentrisch geordneter Welt (Vasco da Gamas Entdeckungsfahrt); die Vergöttlichung des Menschen durch Liebe (Liebesinsel). Die *Lusíadas* sind dabei nicht unantastbares Denkmal und Steinbruch spätimperialistischer Ideologie, sondern werden als Fundus wiederzuerzählender Mythen und als beispielhafte Kombination von Vielstimmigem und Widersprüchlichem innerhalb eines dialogi-

60 Das Warten auf die Wiederkunft des 1578 in Alcácer-Quibir verschollenen D. Sebastião hat Texte hervorgebracht, die man als Prophezeiungen des Vergangenen bezeichnen kann; v. a. P. António Vieiras umfangreiche Bibelauslegung zu seiner unvollendeten "Geschichte der Zukunft", in der er die Wiederkehr eines neuen D. Sebastião zu einem fünften Weltreich (*Quinto Império*) prophezeite. Nach dem Tod von D. João IV. 1656, den Vieira als den neuen Sebastião sah, wurde er als "falscher Prophet" der Ketzerei angeklagt.

61 *Memorial*, S. 302; in der dt. Übersetzung fehlt dieser Passus; "es ist dein König, der vorbeikommt, der königliche Papagei, der auf die Jagd geht."

62 Zitiert nach Ausg. Lello & Irmão: "königlicher Papagei, sag mir, wer kommt da? - Es ist der König Simão, der auf die Jagd geht." Schlußvariante: "Da ist jemand, da ist jemand, der auf die Jagd von Jäger Simão ging! ..." (Hervorhebung vom Verf.).

schen Rahmens wiederbelebt. Im intertextuellen Dialog mit diesen *Lusiadas* legt Saramago ein Projekt neuer "mythenschaffender Literatur" an, das über *Memorial* hinausgeht.⁶³ Mit dem Plädoyer für eine Rückbewegung vom Roman zum (epischen) Gesang, hin zur Restauration eines Zusammenklangs von Kosmovision, Sprache und Musik (Domenico Scarlatti!), hat sich Saramago ausdrücklich zu einer Poetik bekannt⁶⁴, die wiederum dem Ansatz von Carpentiers "real maravilloso" nicht unähnlich ist. Wie Alejo Carpentier geht es José Saramago mit der "ironischen Mythisierung" um eine "Therapie und Befreiung von den Konflikten der Gegenwart".⁶⁵ Saramago schafft eine karnevalisierte, "entsteinerte" Mythisierung aus den in der Geschichte und in der Literatur Portugals festgeschriebenen Mythen.⁶⁶ Er setzt sich somit dialogisch mit der portugiesischen Identität gegenüber Europa auseinander, ebenso wie Carpentier mit der lateinamerikanischen Identität.⁶⁷ Man muß kein Prophet sein, um eine neue Konjunktur des historischen Romans im Zusammenhang mit der Europa-Bewegung vorauszusehen, wobei man auf die Konzepte eines jeweils möglichst genuinen regionalen Wunderbaren gespannt sein darf.

-
- 63 J. Saramago hat vor *Memorial* das Stück *Que farei com este livro?* (1980) veröffentlicht, das sich mit den ungünstigen Publikationsumständen (Inquisition) befaßt, denen Camões mit seinen *Lusiadas* ausgesetzt war. Zugleich ist es implizit eine Forderung, die *Lusiadas* neu zu lesen oder neu zu schreiben. Im übrigen koinzidiert Saramagos Lese-weise der *Lusiadas* mit der neueren Forschung zu diesem "Epos".
 - 64 J. Saramago (1988), "Del canto a la novela, de la novela al canto", in: *Letra Internacional*, Madrid, 11/12, S. 63 f.
 - 65 V. Roloff (1985), S. 92.
 - 66 Wie dies in *O Ano da Morte de Ricardo Reis* geschieht, habe ich in "Die entsteinerte Figur auf dem Schachbrett" (in: *travíä* 12, März 1989) gezeigt. Dieser Roman bildet mit der Unterweltsreise in deutlichem Bezug zur Menippee (Lukians *Totenorakel*) gewissermaßen ein Gegenstück zur Luftreise in *Memorial*.
 - 67 Zu Carpentier siehe v.a. W. Matzat, S. 349 (Anm. 25); Saramago setzt den "Dialog" der iberischen Halbinsel gegenüber dem "Rest-Europa" insbesondere in *A Jangada de Pedra* fort und kommentiert dies essayistisch in "Europa sim, Europa não", in: *JL* VII, 340, S. 32 (10./16. Jan. 1989).

Gesa Hasebrink

JOSÉ SARAMAGO,
O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS (1984)
EINE UNTERSUCHUNG ZUR DARSTELLUNG
VON FIGUREN, TOD UND ZEITGESCHEHEN

Ricardo Reis wurde im Jahre 1887 in Porto geboren, besuchte dort eine Jesuitenschule, wo er sich eine umfassende humanistische Bildung aneignete, und verließ Portugal 1919 aufgrund seiner monarchistischen Gesinnung, um sich in Brasilien als Arzt und Autor klassischer Oden niederzulassen.¹

Soweit die bedeutsamen Fakten, die Fernando Pessoa zur Biographie seines Heteronyms Ricardo Reis übermittelt hat, soweit auch die konkreten Vorgaben, denen José Saramago bei der Darstellung seines Protagonisten im Roman *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) folgt.

Die Wahl von Ricardo Reis als Hauptfigur eines Romans erscheint kurios, da er als Heteronym der Phantasie Fernando Pessoa's entspringt² und somit, wie aus obigen Angaben deutlich wird, für den Leser Pessoa's nicht die Dichte einer real existierenden Person erreichen kann. Trotz dieser Überlegung unternimmt José Saramago das Wagnis, die Figur Pessoa's, des berühmtesten portugiesischen Dichters unseres Jahrhunderts, in seinen eigenen Gedanken weiterzuspinnen, ihr in seinem Roman sogar einen Platz in der alltäglichen Realität zu geben.³

Die Handlung des Textes setzt mit der Ankunft von Ricardo Reis in Lissabon um Weihnachten 1935 ein und schließt neun Monate später mit seinem Tod. Dieser genau definierte Zeitraum und der Titel *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ermöglichen

-
- 1 Vgl. Brief von Fernando Pessoa an Adolfo Casais Monteiro, 13.1.1935, in: "Obra em prosa de Fernando Pessoa - escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas", Mem Martins 1986, S. 227-229 und "Algebra der Geheimnisse - Fernando Pessoa", Zürich 1986, Georg Rudolf Lind: 'Fernando Pessoa - der vervielfachte Dichter', S. 12, 13 und 17; auch im Roman selbst erfolgt bei der Anmeldung im Hotel Bragança eine Vorstellung dieser biographischen Fakten, vgl. S. 21 in: José Saramago *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 8. Ausgabe, Lissabon 1986 (Im folgenden beziehen sich die Seitenangaben zum Primärwerk auf diese Ausgabe.).
 - 2 Vgl. Pessoa an Casais Monteiro, S. 227/229: "Aí por 1912, salvo erro ..., veio-me à ideia escrever uns poemas de idole pagã. Esbocei umas cousas em verso irregular ..., e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu o soubesse, o Ricardo Reis.) ... Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via". (Übersetzung ebenfalls bei Lind, S. 12/13).
 - 3 Vgl. hierzu Luís de Sousa Rebelo: "José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*", in: *Colóquio Letras*, Nr. 88, Nov. 1985, S. 144/145).

bereits eine erste Annäherung an Inhalt und Vielschichtigkeit des Romans: Ausgehend von Ricardo Reis und seinem langsamen Rückzug aus der ihn umgebenden Realität und dem Leben, stellt José Saramago über die konkrete Beziehung zwischen seinem Protagonisten und dessen bereits verstorbenen Schöpfer Fernando Pessoa die Problematik des Todes dar. Den Hintergrund dieser Handlungs- und Diskussionsebenen bildet letztendlich das auch für Portugal geschichtsträchtige Jahr 1936.

Ricardo Reis und die ihn begleitenden Romanfiguren

Die letzten neun Monate im 'Leben' des Ricardo Reis stehen in direkter Verbindung zum Tod Fernando Pessoa's (1935). Ebenso wie das persönliche Auftauchen des toten Pessoa⁴ erläutert Saramagos Erzähler auch diesen Zusammenhang durch eine fast naiv anmutende Erklärung oder Floskel, die gerade dadurch zwar ironisch zu belächeln, nicht aber zu hinterfragen ist:

... acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido ... (S. 80).

Hiermit ist das Todesdatum für Ricardo Reis gesetzt - das endgültige Vergessen des Toten impliziert auch seinen Abschied von der Welt - und gleichzeitig ist der Verlauf der letzten neun Monate zur Vorbereitung auf den Tod bestimmt: "... vejo-me como o elefante que sente aproximar-se a hora de morrer e começa a caminhar para o lugar aonde tem de levar a sua morte ..." (S. 132).

José Saramago läßt seinen Protagonisten zunächst in ein sehr konkretes, reales Umfeld eintauchen, ein Eindruck, der durch die Lieferung statistischer Daten, die genaue Aufzählung der von Ricardo Reis durchwanderten Straßen und die Registrierung aller seiner Handlungen hervorgerufen wird. Allerdings steht die Darstellung der Hauptfigur selbst in deutlichem Kontrast hierzu: Obwohl Ricardo Reis versucht, sich eine Existenz aufzubauen, obwohl er eine Wohnung mietet, eine vorübergehende Anstellung als Arzt findet und ein Verhältnis mit dem Zimmermädchen Lúcia anfängt, wirken seine Ansätze zur Integration von vornherein hoffnungslos: "... este médico não anda à procura de doentes, este poeta já lhe sobejam musas inspiradoras, este homem não busca noiva ..." (p. 106).

Dies äußert sich sowohl in dem befremdeten Eindruck, den er bei anderen Figuren hervorruft⁵, als auch in seiner Ziellosigkeit und in dem Fehlen einer faßbaren

4 Vgl. S. 79: "... não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa ... nem sempre o absurdo respeita a lógica ...".

5 Vgl. S. 190, 199 und 231, wo jeweils auf das Ungewöhnliche, Eigenartige an Ricardo Reis hingewiesen wird. Sogar der PIDE erscheint er, wie aus der Vorladung deutlich wird, suspekt.

Identität.⁶ In einem langwierigen Auf und Ab zeigt der Autor die langsame Verein-samung und Isolation von Ricardo Reis. Er verliert das Interesse an den alltäglichen Dingen des Lebens, stellt fest, daß er auch als Dichter keine neuen Aussagen mehr zu machen hat und beobachtet mit großer Ruhe und Gelassenheit das Herannahen des Todes als die vollkommen natürliche Folge dieser Entwicklung: "... é como se não tivesse mais nada que fazer que esperar a morte ..." (S. 362).

Insofern gelingt es José Saramago, seinen Ricardo Reis so zu zeichnen, daß er genau dem Bild seiner Oden entspricht: "A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer."⁷ Es gibt im Verhalten des Antihelden Reis kein Aufbegehren gegen sein Schicksal, er fühlt sich diesem gegenüber vollkommen machtlos.⁸

Wie bereits erwähnt, wird bei José Saramago nicht nur ein Heteronym von Fernando Pessoa zur Romanfigur, sondern darüber hinaus auch der Dichter selbst, der einzige Freund und Vertraute des Protagonisten. Fiel auch bei der Darstellung von Ricardo Reis schon ein scheinbar spielerischer Umgang mit der undefinierbaren Identität auf, so kommt dieser Aspekt in der Person Fernando Pessoa noch intensiver zum Ausdruck: In sehr subtiler Weise arbeitet der Autor hierbei mit dem Facettenreichtum einer Figur, die in einer Synthese aus Fiktion und Wirklichkeit mehrere Identitäten vereinigt und gleichzeitig als Autor, Kritiker und last but not least als Vertreter und Beobachter aus dem Reich der Toten die Romanhandlung begleitet.

Die ausführlich zitierten Zeitungsartikel zu Fernando Pessoa's Tod bilden den Ausgangspunkt seiner Darstellung im Roman; sie sind gleichzeitig auch sein Abschied von der realen Welt. Alle folgenden Auftritte Pessoa's bestehen aus seinen nächtlichen Dialogen mit Ricardo Reis.⁹ Entsprechend sind die Gespräche und gemeinsamen Reflexionen auch primär dem Übergang zwischen Leben und Tod gewidmet.¹⁰

Aus seiner neugewonnenen Distanz und der umfassenderen Weltsicht beobachtet Fernando Pessoa die Veränderungen in seinen Auffassungen, erkennt Zusammenhänge und deutet auf die Belanglosigkeit der Sorgen des Lebens hin. Gleichzeitig

6 Vgl. beispielsweise S. 23: "Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual ...".

7 Vgl. Frederico Reis "Considerações sobre a poesia de Ricardo Reis", in: *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa 1966, S. 386/387, übersetzt in: *Fernando Pessoa - Alberto Caeiro, Dichtungen; Ricardo Reis, Oden*, Hrsg. G. R. Lind, Zürich 1986, S. 143: "Das tieftraurige Werk von Ricardo Reis ist ein hellbewußter, disziplinierter Versuch, irgendetwas Ruhe zu erreichen."

8 Vgl. Lind, S. 19; hier weist er darauf hin, welch große Angst Ricardo Reis vor dem Schicksal hat, und darauf, daß dieser es für notwendig hält, wie die Stoiker und Epikureer Haltung zu bewahren; vgl. außerdem im Roman S. 333: "Acima dos deuses está o destino, o destino é a ordem suprema ...".

9 Die einzige Ausnahme bildet sein Gespräch mit Camões, der als Toter in eine Statue gebannt wurde, vgl. S. 352.

10 Vgl. S. 82: "Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto ...".

wächst in ihm das Bedürfnis, seinem Leben noch etwas hinzuzufügen; aber dies bleibt ihm verwehrt: "... o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito ..." (S. 148).

Und auch Ricardo Reis, der aus Brasilien zurückgekehrt ist, um diese Lücke zu füllen¹¹, muß sich eines Besseren belehren lassen: "... cada um de nós é único e insubstituível." (S. 91); trotz der engen Verbindung zwischen den Heteronymen und Fernando Pessoa war die Existenz jedes einzelnen notwendig, um all das Gesagte zum Ausdruck bringen zu können.¹²

So wird zum Ausdruck gebracht, daß der Dichter sich zwar als Medium seiner Heteronyme fühlt, diese jedoch jeweils einen Bereich seiner Gedankenwelt vermitteln. In dem hier dargestellten speziellen Fall steht der Dichter Ricardo Reis für eine "poetização da ordem" (S. 333), die nicht immer und vor allem nicht in der ihr eigenen bemerkenswerten Konsequenz auf Pessogas Zustimmung stößt: "Devo dizer-te que, no meu modo de ver, esses escrúpulos são de um exagero que toca o pedantismo. Considero-os excessivos. Mas que havemos de fazer ...?! O Reis é assim!"¹³ Reis ist sich im Roman auch selbst seiner "inspiração fechada" (S. 332) und seiner inhaltlichen Wiederholungen bewußt und beginnt sich von seinen Werken zu distanzieren. Hierin liegt nicht nur ein weiteres Anzeichen für die wachsende Interesselosigkeit am Leben, sondern diese Einstellung deutet auch auf eine Annäherung an Pessoa hin, ein Phänomen, daß sich im Verlauf des Romans immer deutlicher manifestiert; durch die Funktion des Spiegelbildes scheint es vorweggenommen, denn indem dieses allein den äußeren Anschein wiedergibt, nimmt es der Persönlichkeit die Tiefe.¹⁴

Die Erfahrungen Fernando Pessogas nach dem Tod stehen stellvertretend für alle Gestorbenen, deren größtes Problem darin liegt, zwischen Erinnerung und Vergessen hin- und hergerissen zu werden, und zwar in dem Bewußtsein, daß das Vergessen siegen wird: "... que me tem enfiado é este ir e vir, este jogo entre uma memória que puxa e um esquecimento que empurra, jogo inútil, o esquecimento acaba por ganhar sempre ..." (S. 275). Indem der Autor diesen Prozeß bei Fernando Pessoa nachzeichnet, kehrt er in gewissem Sinne die übliche Vorgehensweise um; anstatt

11 Vgl. S. 81: "... creio que vim por você ter morrido, é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava ...".

12 Vgl. S. 93: "Então não valeu a pena estarmos multiplicados, Doutra maneira não teríamos sido capazes de o dizer." In diesem Kontext ist auch auf die S. 61 geäußerte Vorstellung hinzuweisen, daß sich die Sprache den Dichter sucht, um einen Teil der Wahrheit auszudrücken.

13 So äußert sich Pessoa zu Ricardo Reis in einem Gespräch Eduardo Freitas da Costa gegenüber, vgl. S. 262 in: *Obra em prosa* ..., 1986. Gleichzeitig ist hierin auch eine Kritik Saramagos an Reis und seiner Befangenheit in Regeln literarischer, gesellschaftlicher und persönlicher Art zu erkennen.

14 Vgl. hierzu S. 52/53, wo zudem Ricardo Reis als Spiegelbild von Fernando Pessoa bezeichnet wird. Darüber hinaus wird sich in den Erläuterungen zum Phänomen des Todes zeigen, daß sich mit der Vorbereitung auf den Tod die persönlichen Züge und Besonderheiten reduzieren und zu einer Annäherung der Menschen aneinander führen.

seine Figuren neu zu schaffen und auszufilen, läßt er sie in nichts zerfallen: "... o artista tomou a borracha em vez do lápis, onde passou apagou ...".¹⁵

Fernando Pessoa hatte während seines Lebens niemals einen unbefangenen oder besonders intensiven Kontakt zu Frauen¹⁶, und ähnliches behauptet er bei Saramago auch von Ricardo Reis: "... você tem tanto medo de mulheres como eu tinha. Talvez ainda mais ..." (S. 362). Trotzdem treten in dem vorliegenden Roman zwei für die Entwicklung von Ricardo Reis zentrale Frauenfiguren auf. Zunächst erscheint das Zimmermädchen Lídia, die Geliebte des Protagonisten, welche ironischerweise namensgleich mit einer der nymphenhaften weiblichen Figuren in den Oden von Ricardo Reis ist.¹⁷ Als Vertreterin des Volkes, das anderen zu dienen hat und selbst keine eigenen Wünsche oder Anrechte äußern darf, steht Lídia in deutlichem Kontrast zu dem gebildeten Arzt und Dichter Ricardo Reis und zu dem weiblichen Ideal seiner Oden. Immer wieder wird auf ihre niedere, für Reis unwürdige Herkunft hingewiesen: "E certo ... Lídia é pelos indícios exteriores e interiores, pessoa, mas das relutâncias e dos preconceitos de Ricardo Reis já foi explicado o bastante, pessoa será, mas não aquela." (S. 259). Demgegenüber stehen die Stärken dieser Frau, die über Identitätszweifel erhaben ist¹⁸, auch ohne gebildet zu sein. Sie entwickelt ein auf dem gesunden Menschenverstand fußendes Urteilsvermögen und erkennt schließlich, daß sie im Grunde allein dasteht, nicht wirklich akzeptiert, sondern nur ausgenutzt wird. Wenn Fernando Pessoa schon vor Einsetzen der Romanhandlung tot ist und Ricardo Reis am Ende stirbt, so liegt der 'Tod' Lídias in dieser mehr instinktiven Erkenntnis: "... pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa ... e então ... chora ... por esta morte sua que é sentir-se nada." (S. 391). Jedoch bleibt dies nicht der letzte und stärkste Eindruck, den Lídia beim Leser hinterläßt. Im Vordergrund steht nach wie vor ihre eindeutige Zugehörigkeit zum Leben und zu der sie umgebenden Realität, eine Charakteristik, die sich in aller Deutlichkeit in ihrer Schwangerschaft und ihrem Willen, das Kind von Ricardo Reis zu bekommen, niederschlägt.

Die zweite Frauengestalt, Marcenda, ist auf einer Ebene zwischen Lídia und den Musen in den Oden des Ricardo Reis, zwischen Realität und Traumwelt anzusiedeln.¹⁹ Ihre gelähmte linke Hand ist ein Phänomen, welches nicht nur eine große Faszination auf den Protagonisten ausübt, sondern auch als Motiv in diesem Roman

15 S. S. 330; dieses Bild könnte im übrigen auch auf die Darstellung von Ricardo Reis übertragen werden.

16 Vgl. Interview des *Jornal de Letras* mit D. Henriqueta Madalena Rosa Dias: "... era enormemente tímido perante as mulheres ...", in: *Obra em prosa ...* 1986, S. 260.

17 Vgl. S. 297/298: "... eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada".

18 Vgl. hierzu S. 201, wo der Erzähler darauf verweist, daß sie damit einem alten Gebot der Vorbilder von Ricardo Reis, der alten Griechen und Römer, nachkommt.

19 Wie wenig Marcenda im Gegensatz zu Lídia der Realität angehört, zeigt sich symbolisch darin, daß Ricardo Reis ihre 'Erscheinung' in Fátima erhofft, daneben aber auch in ihrem Namen, der in Verbindung mit Blimunda (Protagonistin in *Memorial do Convento* von José Saramago) und ihren wundersamen Augen gebracht wird: "... porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo ..." (S. 352).

und bei Saramago generell von großer Bedeutung ist.²⁰ Die diesbezüglichen Anspielungen und Assoziationen sind äußerst vielfältig; im konkreten Bezug auf Ricardo Reis beinhaltet das Bild des leblosen und verlassenen Armes neben einer direkten Identifizierung²¹ auch die Tatsache, daß beide Figuren auf eine besondere Art gebrandmarkt sind und so zu Außenseitern werden, daß sie der Leblosigkeit und dem Tod nah verbunden scheinen und daß beide in Abhängigkeit von ihrem 'Gebrechen' leben, Ricardo Reis durch seine feste Bindung an den toten Pessoa, Marcenda durch die an ihren Arm: "... mas a vida é este meu braço esquerdo que está morto e morto ficará ..." (S. 268). Somit ist auch diese Romanfigur dem Tod geweiht; sie verschwindet nicht nur aus der Handlung, sondern auch aus den Gedanken von Ricardo Reis, was entsprechend der Erläuterung Fernando Pessoa's ein Zeichen des definitiven Vergessens und des Todes ist.

Die Gesamtheit der dargestellten Figuren des Romans deckt eine breite Palette möglicher Ursprünge ab: Ausgehend von Fernando Pessoa, der real existiert hat, zeichnet Saramago ein Bild von dessen Phantasiegestalt Ricardo Reis, die allerdings durch die Oden, die Pessoa 'in seinem Namen' schrieb, auch noch einen gewissen Realitätsgehalt hat. Lídia hingegen ist nur noch als Name in einigen der Oden des Heteronyms von Pessoa wiederzufinden und steht darüber hinaus als überaus wirklichkeitsnahe Romanfigur in starkem Kontrast zur Lídia der Oden; und Marcenda letztendlich entstammt allein der Feder des Romanautors, steht also in keinem Bezug zu Pessoa. Betrachtet man zudem die jeweils unterschiedliche Beziehung der Figuren zum Tod und die häufige Anspielung auf Verstellungen und Maskeraden, so kann man folgender Charakterisierung des Romans nur zustimmen: "[Trata-se de] um agudo questionamento sobre o 'modo de existência' das figuras de ficção e dos mortos".²²

Der Tod und der beschwerliche Weg dorthin

Der Tod als zweites Stichwort des Titels erscheint bei näherer Betrachtung als das zentrale Thema des Romans.²³ Zum einen werden alle Figuren direkt mit der Problematik des Todes konfrontiert, zum anderen weist eine Fülle von Motiven wie

20 Vgl. S. 112: "... eu sou aquela que te chamou com uma mão imóvel ..."; vgl. ebenfalls beispielsweise den einarmigen Baltazar in *Memorial do Convento* und Sousa Rebelo, Nov. 1985, S. 147.

21 Vgl. S. 127: "... sentindo pela primeira vez na vida o que é um abandono total, a ausência duma reacção voluntária ou instintiva ..." - Marcendas Arm wurde erst nach dem Tod ihrer Mutter leblos, auch Ricardo Reis verliert nach dem Tod Pessoa's einen Teil seiner Lebendigkeit und fühlt sich ebenso wie dieser Arm vollkommen verlassen.

22 S. António José Saraiva/Oscar Lopes *História da Literatura Portuguesa*, 14. Aufl., Porto 1987, S. 1133.

23 Vgl. auch Maria Alzira Seixo in: *A palavra do romance*, Lisboa 1986, wo sie auf S. 191 darauf hinweist, daß der Tod als ein Leitmotiv in der Prosa von José Saramago angesehen werden kann.

Schicksal, Einsamkeit, Stille, Labyrinth und Spiegel, um nur einige zu nennen, auf die ständige, wenn auch oftmals unbemerkte Präsenz des Todes hin: "... a evidência da morte é o véu com que a morte se disfarça" (S. 40).

Der einzige direkte Zeuge des Todes im Roman ist Fernando Pessoa, dessen Erfahrungen den Leser somit auch mit den 'alltäglichen' Besonderheiten dieser 'Seinsform'²⁴ vertraut machen können. So beschreibt der Erzähler die Gegenwart des Toten folgendermaßen: "Fernando Pessoa, ou isso a que dá tal nome, sombra, espírito, fantasma, mas que fala, ouve, compreende, apenas deixou de saber ler, Fernando Pessoa aparece de vez em quando para dizer uma ironia" (S. 325). Außerdem kann Pessoa nicht mehr schlafen, er wird im Regen nicht naß, empfindet weder Hunger noch Durst, weder Wärme noch Kälte. Wieder zeigt sich hier die besondere Art Saramagos mit abstrakten Stoffen umzugehen: Auf der einen Seite werden sehr konkrete Angaben zu den täglichen Begleitumständen des Todes gemacht, wodurch eine ungezwungene und oftmals ironische Distanz zum Objekt geschaffen wird, auf der anderen Seite jedoch werden vielfältige und verworrene Wege zum tieferen Verständnis angeboten.

Die Behandlung der Figur Fernando Pessoa - um zunächst bei der Darstellung des Todes an sich zu bleiben - führte bereits zu der Erkenntnis, daß es Toten nicht mehr möglich ist, in das vergangene Leben einzugreifen. Auch für sie gilt: "... o tempo não pára, ... nada lhe detém a incessante caminhada ..." (S. 325). Somit sind die Toten dazu verdammt, tatenlos zuzusehen, wie sie selbst dem Vergessen anheimfallen. Besonders drastisch wird dieser Gedanke von Machtlosigkeit, Stillstand und Starrheit in den Gesprächen zwischen Pessoa und Reis über Statuen zum Ausdruck gebracht: "... eu não sou homem de estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino ... nós somos homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra ..." ²⁵

Über diese Darstellungen zu den Erfahrungen im Tod hinaus gibt es bei Saramago eine Reihe von Vorverweisen auf den Tod, von Bildern, die sein Herannahen andeuten und die einen gleitenden Übergang vom Leben in den Tod erlauben, so daß sich letztendlich Pessoa's Auffassung bestätigt: "... vida e morte, é tudo um." (S. 279).

In Übereinstimmung mit den Gedanken von Ricardo Reis²⁶ verliert jeder Mensch von einem gewissen Zeitpunkt an die Möglichkeit, über sich selbst und sein Leben zu entscheiden; er gerät in die unausweichlichen Räder des Schicksals. Bei ihm fällt dieser Zeitpunkt mit dem Tod Fernando Pessoa's zusammen, so daß er, in Lissabon angekommen, schon keine Macht mehr über den grundlegenden Verlauf seines weiteren Lebens hat: "Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto, ou lugar, o infinito, por isso não nos vale a pena escolher

24 Vgl. S. 94: "... a morte, penso eu, limita-se a ser, a morte é, não existe ...".

25 Siehe S. 358, vgl. auch S. 346: "... preso à sua pedra o Adamastor vai lançar um grande grito, de cólera pela expressão que lhe deu o escultor, de dor pelas razões que sabemos desde o Camões.", und die Anmerkungen im Aufsatz von Sousa Rebelo, Nov. 1985, S. 147, welcher von 'petrificação' und 'paralisação' der Personen spricht.

26 Vgl. Anm. 7) und die ausgewählte Ode Nr. 13: "Sofro, Lídia, do medo do meu destino ..." in: *Fernando Pessoa ...*, 1986, S. 196.

um deles, chegando a hora deixemos esse cuidado ao acaso, que não escolhe ..." (S. 92). In dieser Darstellung wird eines der bedeutsamsten Bilder von José Saramago konkretisiert. Es handelt sich hierbei um das Motiv des Labyrinths, das auf die Ausweglosigkeit, die Ziellosigkeit und den zirkulären Charakter des Lebens hinweist.²⁷

Die Vorgehensweise des Schicksals folgt nach den Erläuterungen des Erzählers und den Erfahrungen der Romanfiguren einem genau festgelegten Muster, dem man sich nicht entziehen kann: "... ao seu destino ninguém escapa, ninguém fica para semente, esta é uma grande verdade." (S. 237). Der langsame und stetige Übergang vom Leben zum Tod führt von dem Gefühl, nutzlos zu sein, kein Interesse mehr an der Welt zu haben und keinen Sinn mehr im Leben zu sehen, zur Vereinsamung, die vor allem auch auf eine Entzweiung mit sich selbst zurückzuführen ist.²⁸

Ein Prinzip, das diesem Automatismus entgegensteht, das dem Leben einen Sinn geben und somit ein möglicher Ausweg aus dem Labyrinth sein kann, ist die Hoffnung: "A esperança, só a esperança, nada mais, chega-se a um ponto em que não há mais nada senão ela, é então que descobrimos que ainda temos tudo" (S. 131). Ist diese einmal verloren, so wird der Mensch auf seinem Weg in den Tod selbst zum Zuschauer, der nur noch unbeteiligt beobachtet, was mit ihm geschieht:

Ricardo Reis espanata-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espectáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos ... (S. 404).

Angesichts einer solchen Haltung ist Ricardo Reis schon weit fortgeschritten auf seinem Weg, und so kündigt sich nun doch in nahtlosem Übergang der definitive Tod an.²⁹ Definitiv? Dies läßt der Autor offen, denn - entsprechend seiner Auffassung, daß es nicht nur eine Wahrheit geben kann, und dem trotz allem positiven Charakter des Romans - läßt er der Hoffnung des Lesers noch ein 'Hintertürchen' offen: "... recolhido neste cemitério até ao fim dos tempos, quando Deus mandar acordar os poetas da sua provisória morte." (S. 39).

27 Das Leben als Kreisbewegung wird auch an anderer Stelle im Roman verdeutlicht, als nämlich die wiedergewonnene Kindlichkeit vor dem Tod herausgestrichen wird: "... no fim somos como as criancinhas ..." (S. 78) und das bereits erwähnte Buch von Herbert Quain "The god of the labyrinth"; vgl. außerdem den Aufsatz von Seixo 1986, wo diese auf das Vorkommen dieses Motivs in den Erzählungen von Saramago hinweist: "O labirinto é aliás um motivo presente em todos os contos do livro, marca do pesadelo, da viagem circular, da absurda ideologia do final, do concreto terror da coacção ...", S. 191.

28 Vgl. hierzu die Ausführungen auf den Seiten 226, 227 und 229.

29 Vgl. S. 414: "... ouviram-se as pancadas de um relógio no andar de cima ...".

Volk und Zeitgeschehen

Die Darstellung des damaligen Zeitgeschehens als weiterem wesentlichen Bestandteil des Romaninhalts ('O ano' im Titel) ist in vielen Fällen eng verbunden mit der Zeitungslektüre von Ricardo Reis. Allerdings hat die unvoreingenommene Einstellung des Protagonisten zu Zeitungen und den daraus zu entnehmenden Informationen zur Folge, daß der Erzähler oftmals kritisch eingreift und ergänzende Erläuterungen gibt.

Ricardo Reis sucht über die Zeitungen einen Zugang zur äußeren, ihn umgebenden Welt. Seine wenigen ernsthaften Versuche, am Weltgeschehen teilzuhaben, äußern sich in intensiver Zeitungslektüre, welche sich allerdings, da er keinen eigenen Einblick oder auch andere Informationsquellen hat, durch absolute Kritiklosigkeit auszeichnet: "... um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo ...".³⁰ Als er sich gegen Ende seines Lebens ein Radio zulegt, welches er auch in aller Ruhe und hinter verschlossenen Türen hören kann, ist dies ein Zeichen dafür, daß er den Kontakt zur Außenwelt weiter reduzieren will, aber ebenso dafür, daß er sich mit der Aufgabe der Lektüre dem Tod weiter annähert.

Die allgemeinen Äußerungen zum Zeitungswesen hingegen wirken, vor allem was ihren Anspruch auf Objektivität anbetrifft, äußerst ablehnend.³¹ Neben dem schon beispielhaften Mangel an Distanz und der Leichtgläubigkeit in der Figur Ricardo Reis führt der Autor auch den Fall John Rockefeller an, der sich nicht erst die für seinen Geschmack positiven Nachrichten dieser Welt zusammensuchen muß, sondern dem eine tägliche Sonderausgabe ein gezielt positives Weltbild vermittelt. Hierdurch wird zusätzlich die Gefahr angedeutet, daß die Kenntnisse aus Zeitungen je nach Geschmack gezielt manipuliert werden können und somit noch mehr an Wahrheitsgehalt verlieren, als sie durch die damalige Zensur ohnehin einbüßen.³² Die Ereignisse des Jahres 1936 widersprechen einer kritiklosen und unbeteiligten Haltung, denn sie führen zu folgendem Fazit: "O mundo, como destas amostras se pode concluir, não promete soberbas felicidades ..." (S. 260). In ausführlichen Berichten, denen die Lektüre des Protagonisten im Höchstfalle als Einleitung dient, bekommt der Leser ein genaues Bild von den politischen Entwicklungen in Portugal und darüber hinaus vermittelt, wobei der Vormarsch des Faschismus deutlich im Vordergrund steht. Mit ironischen, bitteren und teilweise auch harten Worten kommentiert der Autor die öffentlichen Demonstrationen der Macht und Gewalt, seien es der Untergang von Addis-Abeba, Simulationen eines Luftangriffs auf Lissabon,

30 S. S. 388; vgl. hierzu auch S. 51, wo deutlich darauf hingewiesen wird, daß Zeitungen für Ricardo Reis nur den einen Sinn haben, Informationen zu übermitteln, ansonsten jedoch abzulehnen sind.

31 Vgl. z.B. S. 91: "... o pior que têm os jornais é achar-se quem os faz autorizado a escrever sobre tudo ...".

32 José Saramago geht im vorliegenden Roman zwar wiederholt auf die Existenz von Zensur und PIDE ein, in seinen übrigen Romanen räumt er der Sozialkritik jedoch einen noch größeren Raum ein. In *Levantado do Chão* macht er sich zum Sprecher der Landarbeiter gegen die Latifundisten und die Staatsgewalt im Alentejo, in *Memorial do Convento* wendet er sich primär gegen die Ausbeutung durch Kirche und Adel.

Filmaufnahmen eines polizeilichen Überfalls oder die Massenkundgebung im Campo Pequeno. Eines haben all diese Darstellung und vor allem auch das Gemetzel von Badajoz gemeinsam: Sie zeigen die Machtlosigkeit des Volkes, welches sich nicht gegen die Gewalt wehren kann und will. Diese Überzeugung spiegelt sich explizit und wiederholt in dem Roman wider, und zwar in der Parole der deutschen Hitlerjugend: "Nós não somos nada ... o povo nada vale se não for orientado por uma elite ...".³³ Die Beschreibung der Kundgebung am Campo Pequeno bestätigt diese Auffassung, denn hier scheinen die Vertreter des Volkes wirklich blind und ohne Verstand den Geboten des Patriotismus zu folgen: "A multidão, como um único homem, está de pé, o clamor sobe ao céu, é a linguagem universal do berro ...".³⁴

Hierin liegt eine der vielen dargelegten Einstellungen zum Volk, allerdings eine, die vom Erzähler deutlich abgelehnt wird. Ein sehr grundlegender Faktor bei der Betrachtung des Volkes ist nämlich die Tatsache, daß auch der Erzähler sich dem Volk und nicht etwa der gehobenen Schicht zurechnet, wenn er sagt: "... claro que é das pessoas vulgares que estamos falando, as outras, as de excepção, as incomuns ... são as que não se deixam iludir, chegam a rir-se de nós e das boas intenções que mostramos ..." (S. 59). Die Sympathien des Autors liegen somit eindeutig auf der Seite des Volkes, allerdings übt er auch oder vielleicht gerade deswegen harte Kritik an dessen fehlendem Blick für Zusammenhänge: Die Schilderung des Hotelbesitzers Salvador und der neugierigen Nachbarinnen sowie die häufig einfließenden Sprichworte und Bauernweisheiten zeigen, daß das Volk nicht über seine unmittelbare Umgebung hinwegsehen kann und unkritisch und unbeteiligt gegenüber aktuellen Entwicklungen ist, oder um es mit den Worten Fernando Pessoa auszudrücken: "Meu caro Reis, você tem a certeza de que os portugueses não terão começado a enlouquecer devagarinho." (S. 360). In diesem Kontext sind auch die recht bitteren Äußerungen über das politische Desinteresse speziell der Portugiesen zu lesen und über ihren gelungenen Versuch, sich allein auf den eigenen Hausfrieden zu konzentrieren.³⁵

Es fällt auf, daß der Autor in der Darstellung des Volkes oftmals direkt auf die Portugiesen und ihre Charakteristiken eingeht. Hierin deutet sich eine Besonderheit an, die sich in vielfältiger Weise durch den ganzen Roman zieht. Das herausragendste Beispiel liegt vielleicht in der Tatsache, daß das Werk durch Verse der *Lusíadas* von Camões, dem großen portugiesischen Volksdichter des 16. Jahrhunderts, eingeleitet und abgeschlossen wird, welche auf die Lage Portugals und die Mentalität der

33 Vgl. S. 363, 373, 374; zugleich erinnert diese Auffassung aber auch an den aggressiven Aufsatz Pessoa zur Disziplin des portugiesischen Volkes und zur diesbezüglichen Ähnlichkeit mit dem deutschen Volk ('A doença da disciplina' am 8.4.1915 in *O Jornal* veröffentlicht) - worin sich im übrigen nicht die einzige Parallele im Denken von José Saramago und Pessoa offenbart.

34 Siehe S. 396, vgl. auch die Äußerung zur Opferbereitschaft der Portugiesen: "Mas há entre os nossos portugueses muita sede de martírio, muito apetite de sacrifício, muita fome de abnegação ..." (S. 261).

35 Vgl. beispielsweise die ironische Bemerkung auf S. 177: "... Portugal é um oásis, aqui a política não é coisa do vulgo, por isso há tanta harmonia entre nós, o sossego que vêem nas ruas é o que está nos espíritos."; vgl. auch S. 369 zum ausschließlichen Interesse an der unmittelbaren Nachbarschaft.

Portugiesen zwischen Land und Wasser hinweisen, auf ihr beständiges Hin- und Hergerissensein.³⁶ Es handelt sich somit trotz der teilweise sehr abstrakten Thematik um die Schilderung einer spezifisch portugiesischen Episode.

Der Fall 'Ricardo Reis' als Ansatz- und Kontrapunkt zur Darstellung der Welt

Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, daß der Roman *O Ano da Morte de Ricardo Reis* sich durch eine sehr vielgestaltige und auf den unterschiedlichsten Ebenen ansetzende Verflechtung der Themen und Motive sowie durch eine breite Palette von Perspektiven, Denkweisen und Überlegungen auszeichnet. Um diese Vielfalt zu einem übersichtlichen und sinnvollen Ganzen zu verschmelzen³⁷, bedient sich José Saramago eines Erzählers, welcher in erster Linie die Aufgabe hat, dem Leser die Entwicklung des Ricardo Reis nahezubringen, wobei er allerdings - wie zu Beginn dargelegt - selbst nur auf karge biographische Daten zurückgreifen kann. Und doch nimmt er die wenigen Daten der Hoteleinschreibung als Ansatzpunkt und Auslöser seiner Ausführungen: "... parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas." (S. 21). Wie in "The God of the Labyrinth" führt auch in diesem Fall der Erzähler die Fäden der Figuren³⁸, ebenso wie dort ist auch hier ein Tod aufzuklären, wobei es allerdings nicht primär darum geht, die Todesursache zu finden, sondern den Weg in den Tod nachzuvollziehen.³⁹ Aus obigem Zitat geht darüber hinaus hervor, daß es sich bei dem vorliegenden Roman in gewissem Sinne um ein Bekenntnis oder eine Autobiographie handelt, eine Andeutung, die an anderer Stelle erneut explizit zum Ausdruck kommt: "Escreveu uma carta a Marcenda,

36 Auch ist Ricardo Reis bemüht, sich eine portugiesische Identität anzueignen. In gewissem Sinne gelingt ihm dies auch, da er selbst vom Meer kam und in Gedanken immer wieder mit der Möglichkeit spielt, wieder nach Brasilien zurückzukehren. Außerdem fühlt er sich gegen Ende des Romans stark mit den rebellierenden portugiesischen Seeleuten verbunden.

37 Auch im Roman selbst wird auf diese Schwierigkeit hingewiesen: "Procurar cobrir com uma unidade estas variedades é talvez tão absurdo como tentar esvaziar o mar com um balde ..." (S. 66).

38 Vgl. z.B. S. 166: "... percebeu que se falava de dois jogadores de xadrez, mas não chegou a concluir se eles jogavam ou conversavam, as letras confundiram-se-lhe diante dos olhos ..."; es drängt sich auch das Bild der drei Parzen der griechischen Mythologie auf: ebenso wie diese die Lebensfäden der Menschen führen und ihre Länge bestimmen, spielt auch der Autor des Romans mit den Lebensfäden seiner Figuren.

39 Vgl. die Ausführung auf S. 117: "... a explicação do crime, os seus motivos, se encontrariam, talvez, so talvez, na articulação de todas essas razões, na sua acção recíproca, no efeito de cada conjunto sobre os restantes conjuntos e sobre o todo, na eventual mas mais do que provável anulação ou alteração de efeitos por outros efeitos, e como se chegara ao resultado final, a morte ..." Eine ähnliche Thematik liegt auch dem Roman "A balada da praia dos caes" von José Cardoso Pires zugrunde, der im engen Zusammenhang mit der Aufklärung eines Mordfalles auch die Verfassung eines Romans darstellt.

mas rasgou-a. Era uma longa missiva, de muitas páginas, que punha de pé toda uma arqueologia da lembrança, desde a primeira noite do hotel, e foi escrita fluentemente, ao correr da pena, memorial de uma vivíssima memória, porém, chegando a este dia em que está, não soube Ricardo Reis mais escrever ..." (S. 400). Ricardo Reis hat also selbst einen Brief verfaßt, in dem er seine aus dem Gedächtnis geschriebene Geschichte über den Zeitraum, der sich genau mit dem des bisherigen Romans deckt, festhält. Allerdings zerstört er den Brief, dieses persönliche Zeugnis seines Lebens, anschließend und liefert so einen weiteren Beweis von tiefer Kraftlosigkeit und Leere.

Es bleibt jedoch zu beachten, daß der Roman sich zu einem nicht unwesentlichen Teil dem Schicksal des Protagonisten widmet und auch häufig aus dessen Perspektive geschrieben ist; damit bestimmt seine Betrachtung der Welt auch gleichzeitig den Blickwinkel des Erzählers, der wiederum die Weitervermittlung an den Leser lenkt. Die Textstellen, die über den Weltausschnitt des Ricardo Reis hinausgehen, wie beispielsweise die Darstellung der politischen Ereignisse, werden deutlich als Abschweifungen des Erzählers kenntlich gemacht; ebenso kommen auch seine gezielten Vorgehensweisen in der Darstellung direkt zur Sprache: Der Erzähler erweckt den Anschein, mit dem Leser zusammen der Wahrheit auf die Spur kommen zu wollen, er erwartet dessen Mitarbeit und Aufmerksamkeit, greift wiederholt auf gemeinsame Erkenntnisse und Weisheiten zurück und weist darauf hin, nicht allen Lesergeschmäckern gerecht werden zu können, was im übrigen auch nicht sein Ziel ist.⁴⁰ Der Kontakt zwischen Leser und Erzähler ist also latent vorhanden; auf verschlungenen und phantasievollen Pfaden wird der Leser durch das Labyrinth des Romans geleitet.

Dieses Phänomen der bewußten Gestaltung impliziert auch die Reflexion über das eigentliche Ziel des Buches: "... mas aqui o importante é dar uma impressão de realidade ..." (S. 341). Hierin liegt sicherlich einer der Gründe für die besondere Vielfältigkeit der Darstellung, die sich nicht allein auf die als real hingestellten Episoden und Ereignisse bezieht, sondern auch auf eine große Anzahl von Unterhaltungen oder Gedankengängen, die der Erzähler als mögliche Varianten des wahren Ablaufs gibt, denn auch die Wahrheit ist nicht eindeutig: "... uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras ..." (S. 388). Ein weiterer Aspekt, der die Abbildung von Realität in Frage stellt, ist die Sprache, welche sich in ihrer Eigendynamik und Vieldeutigkeit ebenfalls dem sicheren Zugriff entzieht und somit auch selbst zum Gegenstand von Reflexionen wird: ... como agora mesmo estamos observando, quer queiramos, quer não, voltamos sempre às palavras." (S. 343).

José Saramago hat einen Schreibstil entwickelt, der sich diesen Schwierigkeiten bei der Wiedergabe der Realität oder der Realitäten bewußt stellt. Hierzu gehört auch, daß er selbst darauf hindeutet, daß es im Grunde genommen keine Mittel gibt, das Leben auszudrücken: "... a vida não é representável ..." (S. 126); und daß er sich selbst über Romane lustig macht, ihre Sinnlosigkeit und Unfähigkeit, Wahrheit dar-

40 Auf S. 123 läßt der Erzähler sich über die verschiedenen Geschmäcker seiner Leser aus und schließt: "... bem sabemos que não é possível agradar a toda a gente ..."; im übrigen ist es bezeichnend für den Erzähler, daß er in der ersten Person Plural spricht: es bleibt offen, wen er dabei einbezieht.

zustellen, offen zugibt: ... não vale a pena, nada disto é verdade ..." (S. 268). Der Autor schreibt trotzdem und er versucht nicht, der Vielfalt der Welt auszuweichen, sondern stellt sich ihr in langen Aufzählungen, häufigen Wiederholungen und Abschweifungen, in langen verschlungenen Sätzen und einem unerschöpflichen Fundus an Vokabular, in einem ständigen Wechsel der Perspektive und des Ansprechpartners, in dem Schwanken zwischen der gesprochenen Sprache der Unterhaltungen und ausführlichen Beschreibungen.⁴¹

Wie bereits angedeutet, liegt die Einheit des Romans in der ironisch distanzierenden und dennoch offensichtlichen Führung des Erzählers, der stellvertretend für den Autor auf die konsequente Durchstrukturierung hinweist: "... é um escritor voluntário, muito planeador, intencional. Com um mínimo de difusão, de abandono ao acaso e à fantasia."⁴²

Ebenso wie sein Protagonist ist auch der Autor José Saramago ein Vertreter der Ordnung, allerdings handelt es sich bei ihm - im deutlichen Gegensatz zu Ricardo Reis⁴³ - um eine Ordnung, in deren Rahmen die Vielfalt und die lebendige Dynamik der dargestellten Welt ihren Platz finden sollen, die somit nicht Grenzen zieht, sondern eine bewegliche und flexible Einheit schafft.

41 Vgl. Sousa Rebelo 1985, S. 12, wo er sich ebenfalls über den sehr ausdrucksstarken und vielseitigen Stil Saramagos äußert.

42 S. Cremilda de Araújo Medina, *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa 1983, S. 29; vgl. auch Sousa Rebelo, Nov. 1985: "Nenhum pormenor enumerado é verdadeiramente inútil, ainda que, à primeira vista, pareça sê-lo. É muita da informação revelada, ou os incidentes referidos, dizem-nos, às vezes, muito mais do que o seu conteúdo denotativo nos permite deduzir" (S. 146).

43 In diesem entscheidenden Punkt, der Einstellung zum Leben und zum Schreiben wird der Charakter von Ricardo Reis als Saramagos Gegenspieler, als sein 'Antiautor' besonders deutlich.

Hans-Peter Heilmair

JOSÉ SARAMAGO,
A JANGADA DE PEDRA
EUROPA ZUR ACHTUNG GERUFEN

Im selben Moment, als Joana Carda in der Nähe eines Dorfes am unteren Mondego mit einem Ulmenstecken einen Strich am Boden zieht, beginnen in den südfranzösischen Grenzort Cerbère erstmals seit der Zeit des legendären Höllenwächters Cerberus die seither verstummten Hunde zu bellen. Gleichzeitig tut sich längs des Pyrenäenhauptkamms, dem französisch-spanischen Grenzverlauf folgend, langsam ein Spalt auf, der schließlich die Iberische Halbinsel, Andorra eingeschlossen, langsam von Europa wegdriften läßt.

Das Besondere liegt für Joana Carda zunächst allerdings nicht in dieser Gleichzeitigkeit, derer sie sich erst später bewußt werden soll, sondern darin, daß ihr auf dem Boden gezogener Strich nicht mehr auszulöschen ist - wenn sie ihn auch verwischt oder mit Wasser wegspült, er entsteht immer wieder neu. Ähnlich erstaunliche Erlebnisse haben zum selben Zeitpunkt vier weitere Personen an verschiedenen Stellen der Halbinsel: Im Norden Portugals wirft Joaquim Sassa einen schweren Stein ins Meer, der entgegen allen Naturgesetzen, anstatt wenige Meter entfernt unterzugehen, bis zur Grenze der Sichtweite über die Wellen hüpfte; in seinem Dorf in Andalusien beginnt Pedro Orce plötzlich die Erde beben zu spüren, wann immer er mit den Füßen auftritt; eine Riesenschar Stare macht sich im Ribatejo zur dauernden Begleitung von José Anaiço, wohin dieser sich auch wenden mag; nahe der Küste Galiciens versucht Maria Guavaira in ihrem Haus, einen alten Wollstrumpf aufzu ziehen, doch wiewohl die aufgezo gene Wollmenge immer größer wird, der Strumpf wird nicht kleiner.

A Jangada de Pedra ist die Iberische Halbinsel - oder die Geschichte ihrer Ablösung vom europäischen Kontinent und ihres Driftens über den Atlantik. Die Handlung in dieser Geschichte ist im wesentlichen die der eben aufgeführten fünf Personen, die sich nacheinander treffen und eine Gruppe bilden, um die Verbindung ihrer jeweiligen erstaunlichen Erlebnisse zu dem unerklärlichen geologischen Phänomen zu erfahren - dies im wahrsten Sinne des Wortes, denn die Erfahrung vollzieht sich auf vier Rädern. Joaquim Sassa macht sich von Nordportugal mit seinem Auto auf die Suche nach Pedro Orce, von dem er in den Medien gehört hat und für dessen Erlebnis er sich aufgrund der Analogie zu seinem eigenen interessiert. Unterwegs lernt er José Anaiço kennen, in dessen Heimatort er zufällig Halt macht und mit dem zusammen er die Fahrt nach Andalusien fortsetzt. Gemeinsam mit Pedro Orce geht die Reise alsdann zurück nach Portugal, nach Lissabon zunächst, wo die drei Männer von Joana Carda, die ebenfalls in den Medien von deren Erlebnissen erfahren hat, aufgesucht werden.

Zur Suche des Ursprungs der ungewissen, von allen möglichen politischen, gesellschaftlichen und naturwissenschaftlichen Verwicklungen begleiteten Reise der Halbinsel über das Meer wird diese gemeinsame Fahrt der Protagonisten, denen sich unweit von Coimbra, dort, wo Joana Carda den anderen ihren unauslöschbaren Strich am Boden zeigt, ein aus Cerbère stammender Hund anschließt, der diesen Ort durch einen Sprung auf die Iberische Halbinsel bei deren Loslösung von Europa verlassen hatte und sich nun anschickt, der Gruppe den Weg nach Galicien zu weisen. Der aus seinem Maul hängende blaue Wollfaden läßt den Hund und mit ihm seine Begleiterin, Maria Guavaira auffinden, die so nunmehr das andere Ende ihres unendlich erscheinenden Strumpfes erkennt. In einer zunehmend zugespitzten Situation - die Halbinsel droht zwischenzeitlich mit den Azoren zu kollidieren - verläßt die Gruppe schließlich Galicien (während sich die Situation aufgrund eines Kurswechsels der Halbinsel wieder entschärft), um die Abspaltung in den Pyrenäen zu besichtigen.

Die Weiterreise von diesem Ort, die jede der Personen wieder an ihren Heimatort führen soll, wird im Süden Spaniens mit dem Tod von Pedro Orce unterbrochen. Er spürt die Erde nicht mehr beben, stirbt, und die Halbinsel beendet ihre Bewegung, situiert inzwischen im südlichen Atlantik zwischen Südamerika und Afrika. Alle Frauen Spaniens und Portugals erklären sich zum gleichen Moment als schwanger. Ein neuer Anfang?

Als zentrales Element zumindest des jüngeren Werks Saramagos erscheint auch im vorliegenden Roman diese "complexidade de relações entre verdade e ficção, entre realidade e fantasia" (Maria Alzira Seixo).¹ Die subjektive Realität Joana Cardas, die Trennung von ihrem bisherigen Leben in Coimbra, von ihrem Mann, der Teilung der bzw. ihrer Welt in zwei Hälften, die sie mit dem Strich am Boden symbolisiert, "num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta"², wird augenblicklich zu einer objektiven Realität, der Loslösung der Iberischen Halbinsel vom europäischen Kontinent, über die sie als Verursacherin keine Verfügungsgewalt mehr hat; das von ihr selbst geschaffene Symbol entzieht sich ihrer Sphäre, sie ist nicht in der Lage, es zu verwischen.

Gleichwohl der Realität, die das Handeln der Romanfiguren bestimmt, ist das den Rahmen des Geschehens von *A Jangada de Pedra* bildende geologische Phänomen als solches phantastisch zu nennen. Ein Großteil dessen, was sich innerhalb dieses Rahmens ereignet, können wir dagegen "realistisch" nennen; würde man die "Iberien-Rundreise" der Protagonisten unter sogenannten normalen Umständen als "absurd" bezeichnen, so wird sie in der gegebenen Situation durchaus plausibel. Die Vorstellung einer "captação da irrealidade do objecto real", die Luís de Sousa Rebelo für Saramagos Romane anregt³, ließe sich womöglich, ausgehend in diesem Fall von der Situation, in der sich das "objecto" befindet, auch umgekehrt formulieren: "das Erfassen der Realität des irrealen Sachverhalts", das wir in *A Jangada de Pedra* vorfinden.

1 Maria Alzira Seixo, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, S. 51.

2 José Saramago, *A Jangada de Pedra*, Lisboa: Caminho, 1986, S. 148.

3 Luís de Sousa Rebelo, "A Jangada de Pedra ou os possíveis da História", in: *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 271, 23.11.1986 (Lisboa), S. 8.

Manche Gegebenheiten sind hier genau beobachtet und unter Heranziehung historischer, politischer und wissenschaftlicher Begleitumstände überaus wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, so zum Beispiel die Begegnung französischer und spanischer Techniker, um an Ort und Stelle in den Pyrenäen den sich unerklärlicherweise öffnenden Erdsplatt zu diskutieren, die Besetzung von nach dem Exodus ausländischer Touristen leerstehenden Hotels im Algarve durch arme Familien oder die Eingliederung detailliert dargestellter Einzelheiten der Lissabonner Topographie in den allgemeinen Handlungsablauf. Dazu kommt die Beobachtung psychologischer Feinheiten, wie bei der Beschreibung der komplexen Lösung des eigentlich ganz einfachen Problems der Sitzordnung der nunmehr vier Personen im Auto von Joaquim Sassa, nachdem als vierte Person noch Joana Carda hinzukommt, sowie typischer Verhaltensweisen etwa der Politiker der verschiedenen Länder oder einer Person wie der des Geschäftsführers des Hotels "Bragança", der im Gespräch mit (Hotelgast) José Anaíço seine Augen nicht von der danebenstehenden (Besucherin) Joana Carda läßt, "mas não havia cobiça no olhar, só uma desconfiança vaga, como em todos os gerentes de hotel se pode observar".⁴

Die gleichzeitige Präsenz wahrscheinlicher und unwahrscheinlicher Vorgänge kommt nicht nur in dem gegenseitigen Verhältnis der Handlungssphären, sondern auch durch eine Parallelität auf der Personenhandlungsebene zum Ausdruck. Anomalitäten wie das andauernde Erdbebenempfinden von Pedro Orce oder die "Reiseführer"-Funktion des Hundes, der die im Auto nachfolgende Gruppe nach Galicien geleitet, bilden mit deren wirklichkeitsgemäßen Bestandteilen die gemeinsame Handlung. Diese wiederum erfährt immer wieder neue Impulse durch einzelne Vorkommnisse im Ablauf der Rahmenhandlung, so die Abtrennung Gibraltars von der Halbinsel, die drohende Kollision mit den Azoren, die Abwendung dieser Gefahr und schließlich der Stillstand.

Der geographische Endpunkt der Reise liegt unweit von Südamerika, eine Nähe, die bis zu einem gewissen Grad auch durch die literarische Repräsentation des Realismusbegriffs suggeriert wird. Eine real-phantastische Wechselbeziehung findet man bekanntlich in zahlreichen Werken der lateinamerikanischen Literatur, häufig bezeichnet als "magischer" oder "phantastischer" Realismus. Ohne auf diese Etikettierungen einzugehen, möchten wir einige Merkmale dieser literarischen Richtung erwähnen, die wir auch in den Romanen Saramagos finden: die zäsurlose sprachliche und situative Integration wirklicher und phantastischer Elemente, die Relativierung des Zeitbegriffs (Datum, Wochentag, das Ende der Schulferien verlieren in *A Jangada de Pedra* ihre konkrete Bedeutung; in García Márquez' *Crónica de una muerte anunciada* vermittelt das Aufeinanderfolgen einer Vielzahl von Ereignissen den Eindruck einer zeitlichen Dehnung gegenüber dem real dargestellten Zeitraum), der zirkulär-repetitive Charakter von Vorgängen und Lebensabläufen (Pedro Orce, der in *A Jangada de Pedra* zum Fundort des Schädels seines historischen "Vorgängers" zurückkehrt, die Generationenabfolge der Familie Buendia in *Cien años de soledad*).

Bezugnehmend auf die veränderte geographische Situation der 'Península' am Schluß des Romans, die, was durch die kollektive Schwangerschaft der iberischen Frauen angedeutet ist, einen Neubeginn in sich birgt, äußerte José Saramago in

4 José Saramago 1986, S. 112.

einem Zeitungsinterview: "No fundo, é ir para um outro mundo, é deslocar a Península para um outro mundo que, evidentemente, não é melhor".⁵

Dennoch sieht Saramago in dieser ebenfalls "nicht besseren" Welt (Lateinamerika), in deren Umgebung die Fiktion die Iberische Halbinsel geraten läßt und die er wegen der Diktaturen, der wirtschaftlichen Ausbeutung und der sozialen Ungleichheit als "um dos lugares terríveis da nossa Terra" bezeichnet, die Möglichkeit "de fazer um mundo de outra maneira". Im Gegensatz zu Europa gebe es dort noch "pureza", "caos" und von daher eine "grande capacidade futurante".⁶

Stehen nun diese Vorstellungen Saramagos in Zusammenhang mit den beschriebenen Affinitäten zwischen seinen Romanen und einigen Werken der lateinamerikanischen Literatur? Ganz sicher nicht im Sinne einer Latinophilie, die Saramago auf sein literarisches Gestalten zu übertragen bestrebt wäre. Neben historisch begründeten kulturellen Berührungspunkten tendieren soziale Erscheinungen gerade in letzter Zeit vermehrt in dieselbe Richtung; eine Charakterisierung Portugals als Übergangsland zur "Dritten Welt" mag polemisch, dürfte jedoch nicht völlig deplaziert sein.

Wichtig für das Verständnis etwaiger vergleichbarer Erscheinungen bei Saramago und lateinamerikanischen Autoren ist indessen wohl vor allem die historische Komponente. Saramago spricht von dem Bedürfnis, sich an den gemeinsamen Wurzeln zu orientieren, die die Völker der Iberischen Halbinsel und der ehemaligen spanischen und portugiesischen Kolonien miteinander verbinden.⁷

Dem entspricht zum einen die Loslösung der 'Península' von Europa und ihre (symbolhafte) Situierung zwischen Südamerika und Afrika, zum anderen das bewußte Zurückgreifen auf eine luso-hispanische Tradition, wie sie an vielen Stellen von *A Jangada de Pedra* deutlich wird. Hier, und nicht in einer eventuellen Adaption liegt wohl auch der mögliche Berührungspunkt; das "Magische" des modernen lateinamerikanischen Realismus beispielsweise findet eine seiner wesentlichen Quellen in der zu Beginn der Kolonisierung dort verbreiteten spanischen Ritterliteratur. Die Präsenz der iberischen Tradition schafft die Analoogsituation, ohne daß ein aktueller Einfluß nötig wäre. Einige Jahre vor der Veröffentlichung von *A Jangada de Pedra* bemerkte José Saramago selbst folgendes zu diesem Thema:

Os meus livros são pouco europeus. Para além de serem portugueses, são também de certo modo ibéricos e, por essa mesma característica aproximam-se em termos gerais da ficção e do romance que têm vindo da América Latina. Não sinto, contudo, que exista influência dessa literatura.⁸

Mit dem Bezug zum Europäischen wollen wir uns später noch beschäftigen. Zunächst sei nun auf die Bedeutung der iberischen Tradition in *A Jangada de Pedra*

5 "Conversa a quatro com José Saramago sobre o seu romance *A Jangada de Pedra*", in: *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 272, 30.11.1986, (Lisboa), S. 9.

6 Ebd. (für die ganze Zitatserie).

7 Ebd., S. 7.

8 "A língua que uso nos meus romances faz corpo com aquilo que conto", in: *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 67, 21.11.1982, (Lisboa), S. 7.

eingegangen. Als für sein eigenes Schreiben wichtige Autoren nennt Saramago Fernão Lopes, den Pater António Vieira sowie Almeida Garrett.⁹

Eine Gemeinsamkeit dieser drei Autoren, die sie auch mit Saramago verbindet, ist ein von Oralität geprägter Schreibstil, "oralidade escrita" wurde er schon genannt.¹⁰ Wenn die Verbindung von Oralität und Schriftlichkeit den "sermões" von António Vieira gleichzeitig literarischen Charakter einräumt und deren Funktion, ein anwesendes Publikum zu "delectare", "docere" und "movere", gerecht wird, können wir einen analogen Effekt auch bei Saramagos Romanen feststellen, der seine Art zu schreiben mit folgenden Worten definierte: "Escrevo, no fundo, como se escrevesse a língua que gostaria que se falasse".¹¹

Der "fluxo ininterrupto" des literarischen Sprachstils des 16. und 17. Jahrhunderts findet bei Saramago seine Entsprechung in einer Reduzierung der Interpunktion, dem Wegfall der Kennzeichnung direkter Rede, die so in den Diskurs des Erzählers integriert erscheint, sowie den erklärenden und auf Einbeziehung des Lesers abzielenden Äußerungen des Erzählers.

Die funktionelle Angleichung unterschiedlicher Objekte, ausgehend von einer beim Wort genommenen sprachlichen Übereinstimmung, wie António Vieira sie beispielsweise anhand der zwar unterschiedlich akzentuierten, jedoch gleich geschriebenen Maria (Jungfrau) und 'maria' (die Meere, pl. von 'mare') vornimmt, finden wir bei Saramago, wenn in *A Jangada de Pedra* das Auto von Joaquim Sassa, ein 2 CV ("Dois Cavalos"), nach Verlust seiner Fahrtüchtigkeit durch einen von zwei Pferden gezogenen Wagen ('galera') ersetzt wird. Eine andere Form der Intervention Saramagos im Verhältnis Sprache - Wirklichkeit zeigt die situationsbedingte Umformulierung des bekannten Spruches "o homem põe, Deus dispõe" in "o homem põe, o cão dispõe", als der Hund aus Cerbère den Insassen des Autos den Weg weist. Eine scheinbar gültige Aussage wird dadurch in Frage gestellt, denn "tanto vale este ditado novíssimo como o antigo, algum nome teremos de dar a quem em instância final decide, nem sempre o dos despachos é Deus, como em geral se acredita".¹² Ein Beispiel für Wortspielerei mit philosophischer Reichweite, die die Ausgestaltung des Realismusbegriffs im Romanwerk Saramagos mitdefiniert.

Der Hinweis auf Almeida Garrett führt uns zu einem weiteren Thema, dem der Reise. Die "presença de um certo tipo de oralidade", die Saramago bei Garrett wiederum hervorhebt¹³, zeichnet gerade auch die Art des Erzählens in *Viagens na minha Terra* aus. Die eigentliche Beschreibung der einzelnen Stationen der Reise gibt einerseits Anlaß zu Darlegungen des Erzählers, die eine Interpretation kultureller, historischer und gesellschaftlicher Erscheinungen beinhalten, andererseits stellt die Reise einen Erfahrungs- und Lernprozeß des oder der daran Beteiligten dar.

José Saramago, der nicht nur den sprachlichen Aspekt, sondern auch die Idee der Reise als solche aufgreift, trägt gerade in diesem Bereich zur Weiterführung hispanischer Literaturtradition bei, die über Jahrhunderte hinweg vom Reisemotiv be-

9 *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 272, 30.11.1986, S. 10.

10 Ebd., S. 6.

11 *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 67, 21.11.1982, S. 6.

12 José Saramago 1986, S. 153.

13 *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 272, 30.11.1986, S. 10.

gleitet wurde. In *Viagem a Portugal*, dem 1981 erschienenen Werk, das Maria Alzira Seixo in einer "zona de hesitação entre a crónica e a ficção" ansiedelt¹⁴, ist er selbst, Autor und Erzähler, der Reisende. Erfahrungen als solcher gehören für ihn zum notwendigen Fundus für das Schreiben seiner Romane, wie er in dem zitierten Zeitungsinterview darlegt (*o diário*, Suplemento Cultural Nr. 272, 30.11.1986, S. 10).

"O viajante vai subindo, dando voltas ..." ¹⁵, so der Erzähler (in *Viagem a Portugal*) über den Autor, der den Erzähler (in *A Jangada de Pedra*) über José Anaíço einsetzen läßt: "Vinha o caminhante de nascente para poente ...". ¹⁶ Die Reise als wichtiges und unterschiedlich repräsentiertes Motiv im Werk Saramagos stellt auch ein zentrales Element von *A Jangada de Pedra* dar, das auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung tritt. Eine Reise in doppeltem Sinn entsteht durch die simultane Fortbewegung der Halbinsel einerseits und der Hauptpersonen andererseits. Daneben erscheint Roque Lozano, dessen Reiseverlauf zwar unbeleuchtet bleibt, von dem wir aber durch zweimaliges Erscheinen in der zentralen Handlung, kurz nach Beginn und am Schluß, wissen, daß er aus der Provinz Huelva aufgebrochen ist, um sich an Ort und Stelle von der Wahrhaftigkeit der Nachricht der Lostrennung der Iberischen Halbinsel von Europa zu überzeugen.

Die Vorstellung der Reise ist weiterhin in dem Fund des versteinerten Bootes enthalten, den Pedro Orce an der galicischen Küste macht - eine weitere 'jangada de pedra', die, aus der Vergangenheit herangereist, nun mit der großen 'jangada', der Halbinsel, in die Zukunft fährt. Dieser Aufbruch in die Zukunft löst wiederum eine entgegengesetzte Reisebewegung aus, die der ausländischen, zumeist europäischen Touristen nämlich, die diesem Kurs auf 'Unbekannt' überstürzt und in Panik entfliehen.

Ganz offensichtlich ist die Fortbewegung der Halbinsel über das Meer eine Fortbewegung von Europa (oder stellt in ihrer Ziellosigkeit die "metáfora mais cabal para a condição ibérica" dar, wie Horácio Costa vorschlägt¹⁷). Sich selbst überlassen und von Europa, das dem Ereignis im Grunde ratlos gegenübersteht, im wahrsten Sinne des Wortes verlassen, gewinnt die faktisch zur Insel gewordene 'Península' ihren eigenen Rhythmus, die Bedeutung Europas für das praktische Leben schwindet rapid. Gleichzeitig wird die Suche nach einem neuen Weg, nach neuen Lebensformen ermöglicht, wofür die eigenen Ressourcen mobilisiert werden. Deren potentieller Ausmaß wird nicht nur durch die gleichzeitig mit der Loslösung von Europa auftretenden außerordentlichen Fähigkeiten der Protagonisten symbolisiert, sondern auch durch deren Arrangement als Gruppe, das für jeden der Beteiligten eine persönliche Neuformulierung des Konzepts menschlicher Beziehungen voraussetzt, vom Wesen her angedeutet. "Trata-se de mudar o mundo, de mudar a vida, de mudar a mentalidade. Trata-se de construir uma relação nova entre o homem e a mu-

14 Maria Alzira Seixo 1987, S. 19.

15 José Saramago, *Viagem a Portugal*, Lisboa: Caminho, 2. Aufl. 1985, S. 70.

16 José Saramago 1986, S. 17.

17 Horácio Costa, "A Jangada de Pedra de José Saramago", in: *O diário - fim-de-semana*, Suplemento Cultural Nr. 298, 06.06.1987 (Lisboa), S. 4.

Iher ..."¹⁸, sagt Saramago zur Intention seines Romans. Eine gegen Europa gerichtete 'mudança'?

Weniger als ein Jahr nach dem EG-Beitritt Spaniens und Portugals erschienen, kann der Roman durchaus im Sinne einer Opposition gegen Europa schlechthin, als gegen eine wachsende wirtschaftliche und vor allem kulturelle Absorption der iberischen Länder durch die transnationale Machtstruktur der Europäischen Gemeinschaft gerichtete Aussage verstanden werden. *A Jangada de Pedra* setzt nun allerdings nicht an dieser konkret-momentanen Situation an, die dem Roman sicher eine besondere Aktualität verleiht, sondern hinterfragt in einer historischen Perspektive prinzipiell den Komplex der Beziehungen zwischen der Iberischen Halbinsel und dem restlichen Europa. Dazu der Autor:

A Península Ibérica desprende-se da Europa porque está farta da Europa, porque está farta da incompreensão da Europa, porque está farta da ignorância da Europa, está farta do desprezo da Europa, farta de toda a relação errada que a Europa tem mantido com a Península.¹⁹

Problematisiert wird nicht an und für sich die faktische Zugehörigkeit zu Europa, sondern die Unterwerfung unter eine einheitliche Norm, die die eigentliche Identität unterdrückt. Mit der Loslösung der Halbinsel wird auf dieses Recht aufmerksam gemacht und gleichzeitig das durch das iberische Beispiel ausgelöste Bedürfnis nach Diversität aller europäischen Völker unterstrichen, was im Roman mit der sich über ganz Europa ausweitenden Bewegung für kulturelle Autonomie unter dem in allen Sprachen und Dialekten erscheinenden Motto "Auch wir sind iberisch!" zum Ausdruck kommt.

Der einseitigen Vorstellung, nur die Iberische Halbinsel benötige Europa für ihre Existenz und nicht auch umgekehrt, wird schließlich das Aufzeigen der Bedingtheit der Entstehung der europäischen durch die Existenz der iberischen Kultur entgegengesetzt. Dies wird durch die Einbringung des Schädelfundes des ältesten je entdeckten Europäers bei Orce in Andalusien in die Handlung von *A Jangada de Pedra* symbolisiert.

Abschließend möchten wir nun noch auf die Frage der Diversität innerhalb des iberischen Kontextes eingehen. In *A Jangada de Pedra* sind Spanien und Portugal gleichermaßen Schauplatz des Geschehens, der Gegensatz zwischen beiden Ländern wird relativiert: Gegenüber Europa stellt die Iberische Halbinsel eine nicht nur geographische Einheit dar. Eine solche integrative Sichtweise ist in der portugiesischen Vorstellung allgemein und in der Literatur insbesondere keineswegs gängig. Gleichwohl weist Saramago jede Interpretation seines Romans in Richtung auf einen 'iberrismo', den staatlichen Zusammenschluß Spaniens und Portugals fördernde Aussage zurück.²⁰ Ihm geht es um eine naturgemäße Annäherung aufgrund der Vielzahl von Affinitäten unter den Völkern der Iberischen Halbinsel bei gleichzeitiger Wahrung der kulturellen Vielfalt.

18 *O diário*, Suplemento Cultural Nr. 272, 30.11.1986, S. 10.

19 Ebd., S. 9.

20 Ebd., S. 7.

Das plurinationale Prinzip als kultureller Zuordnungsfaktor wird im interiberischen Zusammenhang gewichtiger als das Prinzip der Staatszugehörigkeit. In *A Jangada de Pedra* entwickelt sich zwischen José Anaíço und Pedro Orce, die sich im Auto der Grenze am Minho nähern, folgendes kurzes Gespräch (die ersten Worte sind von José Anaíço):

A continuar assim vamos entrar em Espanha, voltamos à tua terra, A minha terra é a Andaluzia, Terra e país são tudo o mesmo, Não são, podemos não conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa terra, Já alguma vez foste à Galiza, Nunca fui à Galiza, a Galiza é a terra doutros.²¹

Die Vorrangigkeit dieses plurinationalen Prinzips, das gleichzeitig ein von Kastilien hegemonisiertes Spanien ausschließt, scheint bei Saramago Voraussetzung für die Konzeption einer interhispanischen Kondition zu sein, wie sie in *A Jangada de Pedra* deutlich wird. Die Problematik des Romans ist damit **auch** im Spannungsfeld zwischen zwei Polen einer, wie Natália Correia es unlängst formulierte, "dualidade hispânica" angesiedelt, nämlich "a índole autonomista da Espanha das Espanhas" einerseits und "o hegemonismo unitarista da Espanha Absoluta" andererseits.²² Dies wird auch durch eine Projektion auf die Sprachebene deutlich, etwa, wenn Saramago bei der Beschreibung des Effekts des gesamtiberischen Stromausfalls dem kastilischen und allgemein in Spanien verwendeten einen auf ein bestimmtes portugiesisches Dorf beschränkten Begriff gegenüberstellt (und im Textverlauf weiterhin dieses Begriffspaar verwendet): "... apagón lhe chamaram depois em Espanha, negrum numa aldeia portuguesa ainda inventadora de palavras".²³

Die Protagonisierung einer "Espanha das Espanhas" erfolgt schließlich einer dem Roman inhärenten portugiesischen Optik entsprechend, die in der Vertrautheit mit Regionen und Ortschaften oder, im Fall von Lissabon, Straßen und Plätzen, der Heraushebung bestimmter ironischer Nuancen beispielsweise im Gespräch zwischen Joaquim Sassa und José Anaíço oder auch der Darstellung politischer Ereignisse wie der Bildung eines "governo de salvação nacional" zum Ausdruck kommt. Dieser einer universellen Aussage nicht notwendigerweise im Weg stehende Umstand, der auch die vorangegangenen Romane Saramagos charakterisiert, dürfte dadurch, daß er zunächst dem portugiesischen Leser eine zugängliche Möglichkeit der Identifikation schafft, mitverantwortlich sein für die überdurchschnittlich hohen Auflagen, die die Romane Saramagos in Portugal erreicht haben. Die Vermittlung dieser portugiesischen Optik wiederum scheint so gelungen zu sein, daß auch ein internationales Publikum gewonnen werden konnte.

21 José Saramago 1986, S. 178.

22 Natália Correia, *Somos todos Hispanos*, Lisboa: Edições 'O Jornal', 1988, S. 30-31.

23 José Saramago 1986, S. 37.

Dorothea Schurig

TEOLINDA GERSÃO UND IHRE ROMANE
O SILÊNCIO UND
PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO

Teolinda Gersão, die mit ihren beiden 1981 und 1982 veröffentlichten Romanen *O Silêncio*¹ und *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*² große Beachtung fand, - *O Silêncio* erhielt den Preis des Pen-Clubs in der Sparte Romane - gehört zu der Generation junger portugiesischer Schriftsteller, die nach der Revolution vom 25. April 1974 zu schreiben begannen. Und vor allem gehört sie zu einer Reihe weiblicher Autoren, die nun plötzlich - und mit großem Erfolg - ihr Schweigen brachen. Ihre wichtigsten Themen sind die jüngste portugiesische Geschichte und die sich aus den gesellschaftlichen Zwängen befreiende und ihre eigene Identität suchende Frau. Diese Themen finden ihren Ausdruck in formal und sprachlich eigenständigen, experimentellen Werken.

Der erste Roman der Autorin, *O Silêncio*, erzählt die Geschichte des kurzen Zusammenlebens der Malerin Lídia mit dem sehr viel älteren, erfolgreichen Arzt Afonso. Lídia ist jung, aufgeschlossen, phantasievoll und risikobereit, sie will ihr Leben gestalten, erfinden, erträumen. "Uma mulher muito jovem, insegura, quase ignorante de si mesma, entrando de repente em sua vida com o seu ritmo tumultuoso e incerto, que era ainda o ritmo veloz do crescimento."³ Afonso hat eine unbefriedigende Ehe hinter sich, hat sich seit langem an die Routine des beruflichen Erfolgs gewöhnt und erlebt in der neuen Beziehung einen Moment, in dem ihm seine Situation bewußt wird. Aber für eine Wendung ist es zu spät; er ist der Mann der Ordnung, der Funktionalität. Er erlebt die spontane Lídia als beängstigenden Einbruch in dieses durchschaubare Dasein.

A tensão entre ambos, desde o início. Porque eles eram dois mundos sem pontos de contacto. ... Afonso não punha nunca o seu próprio universo em causa, e não viria nunca ao seu encontro. Ele não aceitava risco algum ...⁴.

... - a tensão entre eles era assim entre as coisas imóveis e coisas movediças, entre a ordem e uma desordem contra a qual, obscuramente, ele se defendia?⁵

1 Teolinda Gersão, *O Silêncio*, Lisboa, 1. und 2. Auflage 1981, 3. Auflage 1984.

2 Dies., *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Lisboa, 1. und 2. Auflage 1982, 3. Auflage 1985.

3 *O Silêncio*, S. 32.

4 Ebd., S. 34.

5 Ebd., S. 86.

Statt Lída zu akzeptieren, will Afonso sie ändern. Lída sucht den Dialog mit dem geliebten Mann, aber es kommt kein Gespräch zustande, Afonso beschuldigt sie der Träumerei und der Lüge, alle ihre Bemühungen enden in Schweigen. Lída ist stark genug, um sich gegen die ihr fremde Welt Afonsos zur Wehr zu setzen. Sie trennt sich von ihm, sie weigert sich, ein Kind mit ihm zu haben, sie will ihren eigenen Weg finden. - Dabei hilft ihr die Erinnerung an ihre Mutter Lavínia, an der sie ständig ihre eigene Situation mißt. Lavínia, einer russischen Emigrantin, gelingt es nicht, sich in die ihr fremde Sprache und Kultur zu integrieren und sich ein eigenständiges Leben aufzubauen. Weder ihre Familie noch eine kurze Flucht aus der bürgerlichen Enge ihres Daseins zu einem Geliebten helfen ihr aus Einsamkeit, Leere und Unmündigkeit. Sie flüchtet sich in immer größere Passivität und schließlich in den Selbstmord.

...eras uma mulher deitada, de olhos fechados, o que era uma forma de fugir de tudo o que não aguentavas olhar. Aos poucos foste envelhecendo, e chegou talvez o momento em que disseram: Impossível acreditar que ela alguma vez tivesse sido assim bonita. Porque com o tempo te tinhas tornado outra mulher, perfeitamente silenciosa e alheada.⁶

Schlüsselmotive dieses Romans sind *palavras* und das Titelwort *silêncio*, Metapher für das zum Scheitern verurteilte Zwiegespräch. Es gibt *palavras abertas*⁷, die das Leben verändern, gestalten, sie stehen für Lída. Andere dagegen, gläserne, steinerne, einsame, gefangene *não-palavras*⁸, in denen Lavínia gefangen ist, bewirken nur Isolation und Schweigen. Auch Afonso wird durch Wörter charakterisiert, durch die *palavras arrumadas* des Kreuzwortsels⁹, während Lavínias Mann, der Lehrer Alfredo, durch die grammatischen Formen *rosa, rosae* gekennzeichnet wird, die unveränderliche Norm, die das Leben begrenzt und sichert.¹⁰

Leitmotivisch erscheint das Haus für die Charakterisierung der Personen. Der Raum, die Wohnung, das Haus ist ein Motiv von großer Bedeutung gerade für die moderne weibliche Literatur, es ist ihr ureigenster Lebensbereich, der Begrenzung oder auch Zuflucht und Freiraum sein kann.¹¹ Die Wohnung Afonsos: "Uma casa masculina, o apartamento de um homen. Sensato, organizado, prático ...".¹² "A casa imóvel, nítida, rigorosa, os seus ângulos agressivos, os seus móveis alinhados, as suas paredes exactas, as suas portas fechadas ...".¹³

Damit die Ordnung in diesem Haus nicht gestört wird, verschließt Afonso immer wieder Türen, Fenster und Gardinen. Lída dagegen bringt Unordnung in dieses

6 Ebd., S. 64.

7 Ebd., S. 12, S. 123.

8 Ebd., S. 113.

9 Ebd., S. 36.

10 Ebd., S. 19.

11 Isabel Allegro de Magalhães, "Gibt es eine weibliche Schreibweise?" in: *Tranvia*, Sept. 1988, S. 40; Virginia Wolf, *A Room of One's Own*, London 1929.

12 *O Silêncio*, S. 42.

13 Ebd., S. 59.

Haus, sie will darin leben; sie öffnet Türen und Fenster, um das Meer einzulassen, das für sie Leben bedeutet und mit dem sie eins sein will.

E então ela abriria a janela e deixaria entrar o mar, os monstros, as medusas, as sereias, e seria ela própria monstro, sereia, medusa, abraçando-o com os seus mil braços e levando-o consigo para a profundidade do mar.¹⁴

Das Thema der Unterdrückung der Frau, das hier an einem Einzelschicksal dargestellt wird, findet eine positive Lösung. Lídia durchbricht das ihr aufgezwungene Schweigen und findet ihre eigene Identität.

Auch in dem zweiten Roman der Autorin, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, ist die Hauptgestalt eine Frau, und auch hier geht es um Schweigen. Doch wurde hier die individuelle um die politische Dimension erweitert, Hintergrund für das Einzelschicksal ist das faschistische Regime in Portugal und der politische Widerstand. Das Thema dieses Romans ist nicht mehr die Befreiung der Frau aus der traditionellen Unterdrückung durch den Mann, das Verhältnis zwischen Mann und Frau wird hier im Gegenteil als Bereicherung beider gezeichnet. Hier ist das Thema die drohende Zerstörung des Individuums und eines ganzen Volkes durch den autoritären Staat, der aus einem Volk von Entdeckern und Seefahrern ein Volk ohne Stimme - *povo sem boca*¹⁵, ein Volk von Ertrunkenen und Ersticken macht - *povo de afogados*.¹⁶

Hortense befindet sich in einem Moment tiefster Depression, nachdem sie Mann und Sohn verloren hat. Ihr Mann ist auf der Straße zusammengebrochen und an einem Herzschlag gestorben, nachdem er nach langen Jahren des politischen Widerstandes endgültig die Möglichkeit verloren hat, in seinem Beruf als Architekt zu arbeiten. Der Sohn ist im Kolonialkrieg gefallen, und auch die Schwester, die als Widerstandskämpferin nach Südamerika geflüchtet war, ist verschollen. Hortense flieht in die Einsamkeit ihres Hauses am Meer, erlebt Augenblicke vollkommener Passivität, den Verlust allen Lebenswillens, in denen ihr der Gedanke an Selbstmord als einzig mögliche Lösung erscheint. Erst als sie ihre Stimme wiederfindet, ihren Schmerz in Worte fassen und herausschreien kann, beginnt ihr Kampf ums Überleben:

... dizer qualquer coisa, não importa o quê, apenas quebrar o silêncio, levantar uma voz frágil, absurda, confusa, mas uma voz, contra o mundo informe do caos e do silêncio, a voz como revolta, não poderiam calar a sua voz, se ela não quisesse, não poderiam, assim como não poderiam impedi-la de não dizer mais nada e de partir.¹⁷

In immer wiederkehrenden Bildern und Szenen erinnert sie sich an ihr vergangenes Leben, das ein ständiger Kampf gegen die feindselige Umwelt war, an die Flucht aus dem Elternhaus vor dem autoritären, faschistischen Vater, an die Kon-

14 Ebd., S. 38.

15 *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, S. 95.

16 Ebd., S. 121.

17 Ebd., S. 16.

flikte mit der repressiven, regimetreuen Lehrerin, schließlich an ihre Zuflucht in dem Haus, in dem sie glücklich verheiratet war und versuchte, ihr persönliches Leben innerhalb eng gesteckter Grenzen selbst zu gestalten, ein Versuch, der immer wieder durch feindliche äußere Umstände zunichte gemacht wurde. - Wie im ersten Roman ist auch hier das Haus ein thematisch wichtiges Motiv; das beengende Elternhaus wird dem Haus gegenübergestellt, in dem Hortense mit ihrem Mann Horácio gelebt hat:

A mae como um perfil de sombra, transparente a ponto de se tornar invisível, a casa perfeita, ordenada, silenciosa, como se se mantivesse no ar, suspensa - ...¹⁸.

Dagegen steht das Haus, in dem eine relative Freiheit in einer begrenzten eigenen Welt möglich war -

Nada mais me sufoca nem bloqueia, podem contar comigo para ajudar a construir o mundo - a casa aberta aos outros, um lugar de encontro, de troca, de discussão, de refúgio, de permuta ...¹⁹.

Indem sie sie artikuliert, verlieren ihre Ängste und ihre Verzweiflung allmählich an Kraft. Hortense kann nach Lissabon zurückkehren und sich wieder anderen Menschen zuwenden.

Am Ende dieser positiven inneren Entwicklung steht - noch als traumhafte Vorahnung - die Nelkenrevolution. Sie wird ermöglicht durch die Rebellion des Individuums, das seine Passivität überwindet, die jenen einzelnen mitschuldig macht an den unerträglichen Lebensbedingungen.

... dentro de nós uma parte lutava, penso, mas outra parte estava hipnotizada e obedecia. Todos eles cederam, e partiram. ... Todos se resignavam, de algum modo se resignavam e seguiam em frente obedecendo. Como se dormissem de olhos abertos e apenas sonhassem que lutavam. Mas era possível despertar e derubar O. S. (= Oliveira Salazar).²⁰

Unter den mir bekannten portugiesischen Autoren, die die Revolution vom 25. April 1974 zum Thema ihrer Romane gemacht haben, ist Teolinda Gersão die einzige, die das Ereignis ganz in positivem Licht erscheinen läßt, als mögliche entscheidende Wende des portugiesischen Lebens zum Guten. Es mag eine Relativierung dieser Aussage bedeuten, daß die Autorin uns in ihrem Roman aus der Jahre später liegenden Gegenwart zurückführt in die faschistische Vergangenheit und daß sie die Revolution als visionäre Wunschvorstellung darstellt. Autoren, die schon vor 1974 publiziert hatten und dann später die Revolution in ihren Romanen thematisieren, wie z.B. Augusto Abelaira, Vergílio Ferreira, Almeida Faria und Augustina Bessa Luís, reagieren mit Skepsis bis Nihilismus, Ironie und Sarkasmus auf die neue

18 Ebd., S. 99.

19 Ebd., S. 72.

20 Ebd., S. 122/123.

politische Wirklichkeit.²¹ Ähnlich ist im allgemeinen auch die Sicht der jüngeren Autoren, die erst zu diesem Zeitpunkt zu schreiben beginnen. So erscheint zwar in Olga Gonçalves' erstem Roman, *A Floresta em Bremerhaven*, der 25. April aus der Perspektive einer heimgekehrten Emigrantin noch positiv, in *Sara* dagegen überwiegen schon Enttäuschung und ironische Distanz.²² - Auch in Lúcia Jorge's erstem Roman *O Dia dos Prodígios*²³, den Eduardo Lourenço als "livro-chave do novo olhar romanesco post-Abril"²⁴ bezeichnet, in dem die Freiheit der Rede über das erzwungene Schweigen gesiegt hat, bedeutet die Revolution eine Enttäuschung für die wartende Bevölkerung. Das Wunder der fliegenden Schlange bleibt unaufgeklärt, fremd, bedrohlich und kann ihr Leben nicht verändern.

Teolinda Gersão schreibt keine feministische Literatur, sie wehrt sich gegen dieses Etikett, da es die Frau marginalisiere und so wiederum diskriminiere. Es bleibe aber ein Faktum, daß die Frau etwas Eigenes zu sagen habe und dies auf die ihr eigene Weise und aus ihrer eigenen Sicht sage.²⁵ Wie auch häufig bei anderen Autorinnen, z.B. bei Agustina Bessa Luís, Olga Gonçalves und Lúcia Jorge, sind hier die Protagonisten Frauen, und man kann es wohl auch als typisch weiblich bezeichnen, daß Teolinda Gersão diesen Frauen eine hervorragende Rolle im persönlichen und politischen Leben zuweist. Bezeichnenderweise sind die Hauptgestalten beider Romane, Lúcia, Hortense und Clara, Künstlerinnen, Malerinnen bzw. Weberin, die allen Eindrücken offen gegenüberstehen, um sie in ihrer eigenen, künstlerischen Welt neu zu gestalten, und ihnen ist die Freiheit der Aussage Bedürfnis und Lebensgrundlage. Indem sie ihnen ein großes Maß an Gestaltungskraft und psychischer Stärke gibt, überträgt die Autorin ihnen gerade im zweiten Roman auch ein großes Maß an Schuld an den politischen Verhältnissen, weil sie zu häufig resignieren und in ihrer traditionell passiven Rolle verharren. Ihre Kritik an der weiblichen Passivität verbildlicht Teolinda Gersão ironisch im Motiv der strickenden Frau und Mutter:

... e sobretudo não se finja inocente nem se arme em vítima porque também é culpada, somos todos culpados e não adianta fingir mais tempo, é melhor gritar a verdade, mas é evidente que é mais fácil ficar sentada a tricotar do que pensar alguma vez nessas coisas, é mesmo muito melhor que isso não aconteça, porque se alguma vez uma mulher pensasse poderia recusar ter um filho e nesse caso não teria pretexto algum para tricotar e como seria possível a uma mulher viver sem tricotar, é para que as mulheres não pensem que se protege tanto a sagrada instituição do tricô ...²⁶.

21 Augusto Abelaira, *Sem Tecto, entre Ruínas*, Lisboa 1979; Vergílio Ferreira, *Signo Sinal*, Lisboa 1979; Almeida Faria, *Lusitânia*, Lisboa 1980; Agustina Bessa Luís, *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa 1976.

22 Olga Gonçalves, *A Floresta em Bremerhaven*, Lisboa 1975; dies., *Sara*, Lisboa 1986.

23 Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Lisboa 1980.

24 Eduardo Lourenço, "Literatura e Revolução", in: *Colóquio Letras* 78, März 1984, S. 14/15.

25 Interview vom 27.3.1985, S. 4.

26 *Paisagem*, S. 55, vgl. *Silêncio*, S. 65.

Wichtiger noch als in *O Silêncio* ist im zweiten Roman die Rolle des Meeres. Das Meer als Hintergrund des Geschehens und die Wassermetapher symbolisieren im ersten Roman noch die Offenheit und Wandlungsfähigkeit der Frau und ihre Möglichkeit sich einzufühlen und zu lieben, Eigenschaften, die von dem Mann als beängstigender Einbruch von Unordnung in sein geordnetes Dasein empfunden werden. "E a desordem é subitamente uma forma de amor, a sua forma de amor. Interromper Afonso como o mar entrando."²⁷ "E porque ela era forte e ele era frágil, porque ela era água correndo e ele era vazio e pedregoso."²⁸

In *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* dagegen verliert das Meer diese positive Bedeutung und wird zum Symbol der zerstörerischen Kräfte, die die Protagonistin zu ersticken und zu ertränken drohen. Das Meerbild als auflösende, grenzenlose, lähmende und tötende Gewalt²⁹ wird ergänzt durch Parallelmetaphern der Leere - *deserto, espelho, vidro*³⁰ -, der zähen, fauligen, alles unter sich begrabenden Masse - *lava, magma, água fétida, água negra, lodo*³¹ -, der Gefängnismauern und der Dunkelheit - *labirinto, universo bloqueado, universo enclausurado, paredes sem saída*.³² Als Naturgewalt und in seiner Verkörperung als "Senhor do Mar" oder "Senhor da Morte" und schließlich der faschistischen Herrschaft bedeutet das Meer die Gefahr der Selbsterstörung durch Resignation, ist Bedrohung und Faszination zugleich.

... a voz do mar: cala-te, cala-te, não fales, não grites, disse o mar ... eu te ensino a resignação e a música dolente da tristeza, não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, nem lutes contra mim, porque eu sou mais forte, por cada filho teu que cai sempre um outro teu filho se levanta, e a vida que perderes em mim estará, entrega-te ao meu poder e dorme em minhas águas, um povo de afogados, sem revolta, porque eu sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino, podes correr para norte e para sul e para oeste, em todos os lados estás cercado pelo mar ...³³.

In Sprache und formalem Aufbau stimmen die beiden Romane überein. Beide verlangen viel vom Leser, sie erfordern seine ganze Konzentration und Teilnahme, halten aber auch, wenn er sie aufbringt, sein Interesse vom Anfang bis zum Ende wach.

Die romantischen Einflüsse von Joyce und Proust bis zum Nouveau Roman, ohne die der moderne Roman nicht zu denken ist, seine "dekonstruktivistischen Tendenzen"³⁴ sind deutlich: die Auflösung des Zeitgefüges, die Beschränkung der Handlung und der erzählten Zeit auf ein Mindestmaß, die Reduzierung der Person

27 *Silêncio*, S. 22.

28 Ebd., S. 38.

29 *Paisagem*, S. 10, 25, 59.

30 Ebd., S. 13, 21, 23, 26, 59, 61.

31 Ebd., S. 24, 31, 68, 119, 136.

32 Ebd., S. 43, 76, 79, 113, 142.

33 Ebd., S. 109.

34 Isabel Allegro de Magalhães, a.a.O., S. 39.

auf fast völlige Subjektivität und daraus folgend innenperspektivisches, assoziatives, spontanes Erzählen. Teolinda Gersão weiß sich durch keinen Autor direkt beeinflusst, weist aber auf die Bedeutung des 1977 erschienen Buches *O que diz Molero*³⁵ von Dinis Machado und seine frei assoziierende, orale Sprache für den portugiesischen Roman der Gegenwart hin. Ihre Technik der "perspectiva intimista"³⁶ sieht die Autorin in der portugiesischen Literatur häufig, vor allem aber in den Romanen von Vergílio Ferreira verwirklicht. Das Werk der portugiesischsprachigen Literatur, das thematisch und sprachlich diesen beiden Romanen eng verwandt ist, wenn auch in weniger dramatisch konzentrierter Form und sprachlich weniger poetisch, ist der erste Roman der Brasilianerin Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, der die Entwicklung einer jungen Frau zu einer eigenständigen Persönlichkeit darstellt.³⁷

Die beiden Romane von Teolinda Gersão sind in ihrem Aufbau konzentriert und klar strukturiert. Beide sind sehr kurz, umfassen 124 bzw. 147 Seiten. Das Geschehen auf der Ebene der Erzählgegenwart bezieht sich auf wenige Personen; in beiden Romanen ist die Protagonistin eine Frau, deren Identität sich fließend verändert, in die Gestalt einer zweiten Frau mit ähnlichem Schicksal übergeht. Diese Unbestimmtheit wird erreicht durch das fast völlige Fehlen einer äußeren, beschriebenen Gestalt und der Verlegung des Geschehens in das Innere der Personen, die nicht durch einen ordnenden, wissenden Erzähler gegeneinander abgesetzt werden. Es gibt keine Handlung im Sinne von "plot", keinen dramatischen Ablauf äußerer, aufeinanderfolgender Geschehnisse. Dargestellt wird jeweils eine psychische Krise, die sich über eine kurze Zeit erstreckt und zu einer positiven Lösung geführt wird. In *O Silêncio* umfasst die erzählte Gegenwart einen Sommer, in *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* wenige Tage eines Sommers. - Auch die Darstellung der Außenwelt konzentriert sich auf wenige, in beiden Romanen ähnliche Ausschnitte, auf Meer und Strand und das Haus, in dem die Protagonistin während dieser kurzen Zeit lebt. Diese Welt wird nicht beschrieben, sondern erlebt. Anders als etwa bei Alain Robbe-Grillet hat hier die Umwelt kein Eigenleben, statt "Verdinglichung und Entpersönlichung"³⁸ lebt sie hier aus der Psyche und ganz in Bezug auf die Psyche der Personen.

... as coisas acabariam por submergi-la, soube, sentando-se outra vez na cadeira e olhando em volta, porque só aparentemente se mantinham subjugadas, de facto estavam atentas, a vida inteira atentas, esperando o momento em que poderiam vingar-se das pessoas e instaurar o caos em sua volta, sempre que as pessoas afrouxavam a vigilância, elas faziam sentir duramente a sua revolta e o seu domínio.³⁹

35 Dinis Machado, *O que diz Molero*, Lisboa 1977.

36 Cremilda de Araújo Medina, *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, São Paulo 1983, S. 455.

37 Clarice Lispector, *Perto do Coração selvagem*, Rio de Janeiro 1944.

38 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1985, 3. Aufl., S. 298.

39 *Paisagem*, S. 22.

Die Gegenstände gewinnen ein ängstiges Eigenleben, der Verzweifelte kann sich nicht mehr auf sie stützen, seine eigene Integrität an ihrer Festigkeit zurückgewinnen. Das Phantastische, ein wichtiges Element in beiden Romanen, ist neben dem Wunderbaren ein typischer Zug der modernen portugiesischen Prosa, in der sich häufig Irreales und Realität zu einem "realismo fantástico" verbinden.⁴⁰

Den konzentrierenden Strukturmerkmalen entspricht in beiden Romanen der äußere Aufbau. Er ist jeweils dreiteilig und zeigt die psychische Krise, den Weg zu ihrer Lösung und die Lösung. - In *Paisagem* erlebt im ersten Teil Hortense ihren völligen seelischen Zusammenbruch, der ausgelöst wird durch den Tod ihres Mannes und die Nachricht, daß ihr Sohn Pedro in Angola gefallen ist. Sie verliert jeden Halt, steht am Rande des Selbstmords. Zur gleichen Zeit bereitet das Dorf dem "Senhor do Mar", der mit Salazar und dem faschistischen Regime gleichzusetzen ist, ein großes Fest, man akzeptiert seine Macht, huldigt ihr, verharrt in Passivität. Im zweiten Teil kann Hortense gegen das Meer anschreien, sich von ihm ab- und sich der Erde und dem Leben zuwenden. Der Festumzug endet mit dem Sturz des Gottes und der Lösung des Volkes aus seinem Bann. Im dritten Teil kehrt Hortense nach Lissabon zurück, die Krise ist überwunden. - *O Silêncio* schildert im ersten Teil das mangelnde Verständnis zwischen Lídia und Afonso, im zweiten Teil klärt sich für Lídia die Situation durch die Erinnerung an ihre Mutter und deren Leben mit Alfredo. Der dritte Teil zeigt Lídias Revolte, ihre positive, aktive Lösung im Gegensatz zum Selbstmord, zum passiven Ende ihrer Mutter.

Unter dieser klaren, geschlossenen Oberfläche sind die Strukturen gebrochen. Person, Raum und Zeit verlieren ihre Eindeutigkeit, der Leser muß selbst strukturieren.

Durch die Technik der Innenperspektive oder "personalen Erzählsituation"⁴¹, die hier vorherrscht, wird der Leser unmittelbar am Geschehen beteiligt und in Spannung gehalten, indem die Identität der Personen ständig in der Schwebe gelassen wird. Es überwiegen die Erzählformen der erlebten Rede, des inneren Monologs und einer Art inneren Dialogs oder nach außen gerichteten inneren Monologs, in dem sich eine Person unausgesprochen mit einem Gegenüber auseinandersetzt. Diese Techniken schließen die Verwendung von die Rede einleitenden und ordnenden Verben aus, ebenso fehlen äußere Beschreibungen der Personen. Selbst Namen erscheinen häufig erst an späterer Stelle im Text, so daß der Leser sich nicht distanzieren kann und gezwungen ist, die Personen aus dem "bezugslosen" Pronomen⁴², aus Verbformen und dem Zusammenhang zu erschließen. - An dem Erzählaufakt von *Paisagem* wird deutlich, auf welche Weise der Leser sofort in das Geschehen "einsteigt":

O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua. ... Saberla onde estava, se acordasse assim de repente ao romper da manhã, e não conseguisse lembrar-se do dia anterior, se perdesse subitamente todas as coor-

40 Maria Alzira Seixo, "Balanço do ano literário", *Colóquio Letras* 90, März 1986, S. 11/12.

41 Franz K. Stanzel, a.a.O., S. 150.

42 Ebd., S. 210 ff.

denadas do tempo, e só tivesse, como único ponto de referência, a paisagem que se via da janela? ... Perder, de repente, a sua vida, e não reconhecer o seu rosto reflectido na vidraça ...⁴³.

Der unpersönliche Gebrauch des Verbs als Reflexivum, Gerundium und Infinitiv bezieht den Leser ein, und das gleiche geschieht, wenn die Autorin nach einigen Absätzen die Protagonistin nur durch das Personalpronomen einführt. Erst nach einem Viertel des Textes wird der Name Hortense genannt und die Unbestimmtheit des Pronomens "ela" aufgehoben. In beiden Romanen überwiegt die Verwendung des Pronomens oder des Verbs ohne Pronomen vor der des Namens, so daß die Identität der Personen nie eindeutig ist.⁴⁴ Grammatisch bleibt die Perspektive erhalten, doch es wechselt die sie ausfüllende Person.⁴⁵ Jede Hauptgestalt in den Romanen hat sozusagen ein Double in Gegenwart oder Vergangenheit.

Dieser Mehrdeutigkeit der Perspektive entspricht die Auflösung von Raum und Zeit durch ständig unvermittelt wechselnde Umgebung, durch die Vermischung der Zeitebenen, der Personen, Orte, von Wirklichkeit und Traum in derselben Szene⁴⁶, durch Parallelszenen gleichen Inhalts mit Wechsel der Personen und Zeitebenen⁴⁷ oder durch die variierte Wiederholung gleicher Szenen⁴⁸, was Prado Coelho als "repetição intemporalizante das cenas" bezeichnet.⁴⁹ Dabei wird das unvermittelte Nebeneinander und das Vermischen von Vergangenem und Gegenwärtigem durch verbale Wiederholungen und Variationen unterstrichen.⁵⁰

Da statt eines Handlungsablaufs ein krisenhafter Moment und seine Beziehungen zu vorausgegangenen Geschehnissen dargestellt werden, verliert die Chronologie ihre Bedeutung, so daß man von einer Bewußtseinszeit sprechen kann.⁵¹ Dieser Tatsache entspricht die Rolle der Tempora und die Behandlung der Verben bei Teolinda Gersão, was am Beispiel des ersten Romans, *O Silêncio*, kurz betrachtet werden soll.

Erzählte Gegenwart und Vergangenheit werden durch den Gebrauch der Tempora nicht unterschieden. Rückblenden in die Vergangenheit, in das Leben der Mutter, werden nicht durchgehend und deutlich als Vergangenes gekennzeichnet. Zum Teil sind sie zwar einleitend als Erinnerung (*lembro-me*) bezeichnet, aber auch durch *vejo-te* oder *estou contigo* in die Gegenwart gerückt. Andere vergangene Szenen stehen übergangslos und in der gleichen Zeitstufe, im Präsens, zwischen solchen der Erzählgegenwart.⁵² Typisch ist der häufige Wechsel der Tempora innerhalb der-

43 *Paisagem*, S. 9.

44 Ebd., S. 29; *Silêncio*, S. 102.

45 *Silêncio*, S. 65, 81/82, 105; *Paisagem*, S. 140/141.

46 *Paisagem*, S. 12.

47 *Silêncio*, S. 97.

48 In *Silêncio* Lavínias Rückkehr, in *Paisagem* Pedros Tod.

49 Eduardo Prado Coelho, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa 1981.

50 *Silêncio*, S. 50, 61, 98; *Paisagem*, S. 36, 39.

51 Klaus Peter Fried, *Die Frau-Mann-Beziehung im Roman "O Silêncio" von Teolinda Gersão*, Diplomarbeit Gernersheim WS 84/85, S. 30.

52 *Silêncio*, S. 76, 97.

selben Szene, das Pretérito perfeito simples dient der Einleitung oder Raffung und geht über in lebendiges, emotionales historisches Präsens oder in das Imperfekt der erlebten Rede. Das wichtigste Tempus in diesen Rückblenden ist das Präsens, entscheidende Szenen zwischen Mutter und Tochter, zwischen Lavínia und ihrem Mann werden zur Gegenwart.⁵³

Durch diese unvermittelten Sprünge zwischen den Zeitstufen, durch den Austausch von Personen, Räumen und Szenen aus Gegenwart und Vergangenheit, verliert der Leser eine feste zeitliche Orientierung.

Da ein durchgehender Handlungsablauf fehlt, spielt das Pretérito perfeito simples als Tempus der Erzählung⁵⁴ eine untergeordnete Rolle. Wichtig sind die Tempora der perspektivischen Darstellung, in erlebter Rede und innerem Monolog, das Imperfekt, das Konditional und das Präsens.

Die Auflösung der Chronologie und die spontane Darstellung inneren Erlebens wird auch deutlich in der Verwendung der "semi-finiten" Verbformen⁵⁵, des unpersönlichen Infinitivs und des Gerundiums, in denen das Subjekt zurücktritt zugunsten des durativen und objektiven Aspekts der Verbaussage. Teolinda Gersão benutzt diese Formen in einer für das Portugiesische unüblichen Häufung und oft losgelöst aus der gewöhnlichen Abhängigkeit von anderen finiten Verbformen. Die Verwendung dieser Formen, in denen sich das Subjekt auflöst, symbolisiert die starke Emotionalität der Aussage, das Ausgeliefertsein, die Passivität und die drohende Selbstaufgabe dieser Menschen, oder auch ihre Wünsche, ihre Sehnsucht nach Freiheit und Glück.⁵⁶

Der gleichen affektiven Darstellung dient auch die bei der Autorin häufig vorkommende Ellipse des Verbs.⁵⁷ Auch hier tritt das Subjekt hinter der unmittelbaren Darstellung von Eindrücken zurück.

Die Sprache in beiden Romanen ist oral, aber poetisch gestaltet, nicht individuell charakterisierend, ohne umgangssprachliche oder regionale Elemente, impressionistisch unmittelbar, emotional.

Der Rhythmus ist atemlos, affektisch gesteigert. Dem entsprechen das äußere Druckbild, die Einteilung des Textes in Absätze und die Zeichensetzung. Das Textbild ist unruhig, der Text ist in zahlreiche Absätze von unterschiedlichem, häufig sehr kurzem Umfang eingeteilt. Diese Einteilung entspricht in den meisten Fällen nicht einer Sinneinheit, die Pausen dienen nur zu kurzem Atemholen, dagegen gehen verschiedenartige Gedankenketten nahtlos ineinander über. Oft endet ein Absatz mitten im Satz. Diese Textgestaltung ist sichtbarer Ausdruck des in beiden Romanen dargestellten Themas des Erstickens. - Auch die Zeichensetzung unterstreicht diese Atemlosigkeit des Textes. So wenig die Pausen im Textbild zur sinnvollen Ordnung beitragen und ein Innehalten erlauben, so wenig entsprechen die Satzzeichen der

53 Ebd., S. 71, 82.

54 Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra 1981 (3. Aufl.), S. 294.

55 Harald Weinrich, *Tempus*, Stuttgart 1985 (4. Aufl.), S. 244 ff.

56 *Silêncio*, S. 22.

57 M. Rodrigues Lapa, *Estilística da Língua Portuguesa*, Coimbra 1979 (10. Aufl.), S. 192.

Norm. So werden Reihungen häufig nicht durch Kommata getrennt, direkte Rede nicht vom übrigen Text abgesetzt.

Diese Unruhe spiegelt auch der Stil wider. Vorherrschendes Merkmal der Syntax ist die asyndetische Parataxe, die Reihung kurzer Sätze ohne konjunktionale Verbindung, die wie viele der Absätze des Textes nur durch Kommata voneinander getrennt sind. - Typisch ist auch die Reihung verschiedener Satzglieder, wie z.B. der Infinitivkonstruktionen, kurzer nominaler Syntagmen oder Adjektive, die oft wie bei Maupassant in der Dreierreihung erscheinen, wodurch der hastig fortstrebende, emphatische Rhythmus entsteht. Auch die Wiederholung in verschiedener Form trägt hierzu bei, z.B. das Polysyndeton, die Häufung derselben koordinierenden Konjunktion als Verbindung von Sätzen oder Satzgliedern (e ... e ... e). Häufig erscheint die Wiederholung auch als Alliteration, als Anapher oder Epipher, als variierte Wiederaufnahme von Adjektiven, Verben, Sätzen und ganzen Textabschnitten. Es entsteht eine Sprache von großer poetischer und emotionaler Kraft:

... as coisas oscilando, vazias, soltas, o deserto de areia, o deserto da água, o mundo deserto, sem contacto, sem mãos, sem braços, sem boca, o vazio, vácuo, os muros de vidro, por detrás dos quais as pessoas se moviam, indiferentes umas às outras, distantes, não tocar o mundo, não tocar nenhum corpo ...⁵⁸.

Die Metaphorik, besonders reich in *Paisagem*, zeigt eine konstante Wiederkehr bestimmter Bilder und Vergleiche, auf die im Zusammenhang mit der Rolle des Meeres schon eingegangen wurde. Häufig sind auch Personifizierungen und Animalisierungen. Sie konkretisieren besonders stark die feindlichen, unmenschlichen Kräfte, die das Leben dieser Menschen bestimmen.

Neben ihrer metaphorischen Dichte fällt die Prägung dieser Sprache durch Sinesseindrücke, vor allem durch das visuelle Element auf. Aus Linien, Formen und Farben entstehen nach Art eines cinematographischen travellings Szenen, in die der Leser unmittelbar einbezogen wird:

A névoa. A aldeia desaparecendo, atrás de uma cortina branca, e quando ela saía à rua descendo a escada era uma barreira diáfana, impalpável, que ela começava lentamente a atravessar, adivinhando as coisas por indícios, pedaços desconexos, a esquina de uma casa, o ângulo de um telhado, o contorno esborratado de um canteiro de chagas, a sua cor de laranja viva diluindo-se, as coisas furtando-se ao olhar e recuando para um espaço apenas pressentido, a paisagem familiar tornando-se de repente vaga e alargada, como se flutuasse até ao infinito ...⁵⁹.

Durch den Wechsel von nominal ausgedrückten Form- und Farbeindrücken mit der verbal durch das durative, präsentische Gerundium evozierten Bewegung entsteht die impressionistische Darstellung der sich wandelnden, nach und nach auf die Gestalt eindringenden sinnlichen Wahrnehmungen. Diese Eindruckswiedergabe steigert sich bisweilen zur Synästhesie.⁶⁰

58 *Paisagem*, S. 26.

59 Ebd., S. 10/11.

60 *Silêncio*, S. 50, 51.

Es ist gut, daß diese beiden Werke in gelungener deutscher Übersetzung vorliegen.⁶¹ In einem leicht erfaßbaren, nicht allzu exotischen Rahmen behandeln sie die Problematik der Frau und der politischen Unterdrückung. Beide Themen, in besonderem Maße aber das letztere, haben für den deutschen Leser die gleiche Gültigkeit wie für den portugiesischen und sind in hervorragender Weise geeignet, diese sprachlich und formal interessanten Beispiele der modernen portugiesischen Prosa bei uns bekannt zu machen.

61 Teolinda Gersão, *Das Schweigen*, deutsche Übersetzung von Karin von Schweder-Schreiner, Frauenbuchverlag München 1987; dies., *Landschaft mit Frau und Meer im Hintergrund*, deutsche Übersetzung von Karin von Schweder-Schreiner, Frauenbuchverlag München 1985.

Rainer Hess

FERNANDO NAMORA, *O RIO TRISTE*¹

Im Mai 1988 konnte Fernando Namora, bereits todkrank, auf eine fünfzigjährige Tätigkeit als Schriftsteller zurückblicken. Das Jubiläum war Anlaß staatlicher Ehrung sowie nationaler und internationaler Würdigungen. Fernando Namora hatte sie wie kaum ein anderer verdient. Einmütig wurde die außergewöhnliche Persönlichkeit des Schriftstellers und des Menschen hervorgehoben. An dem Menschen bewunderte man seine Menschlichkeit, eine umfassende Bildung, die nicht zur eiteln Verbreitung von Wissen und Besserwissen verkommen war, sondern stets durchdachtes und denkendes Wissen, also Weisheit, erscheinen ließ. Diese seltene Eigenschaft machte Fernando Namora zum kritischen, aber nie nihilistischen Beobachter und Beschreiber der portugiesischen Gesellschaft seiner Zeit. Er war ein Moralist im französischen Wortsinn, wie er für einen Montaigne zutrifft, einen La Bruyère und La Rochefoucauld oder, in unseren Tagen, für "Alain". Viele Äußerungen Namoras zeugen davon, beispielsweise sein *Jornal sem Data* (1988) und dort jene Seiten, auf denen er seine gesellschaftskritische Haltung als Schriftsteller dargelegt hat (S. 219 ff.); dort spricht er auch von seinem Bedürfnis nach *sociabilidade*, nach menschlicher Gemeinschaft, die allen Beteiligten förderlich sein muß (S. 220). Das Interesse am Menschen bestimmt das literarische Gesamtwerk, trotz aller Veränderungen im Lauf der vielen Jahre. Und darin ist der Grund zu sehen, weswegen Fernando Namora der portugiesische Autor der unmittelbaren Gegenwart ist, dessen Werke am meisten gelesen und am häufigsten übersetzt werden.

Am Anfang stand er der literarischen Bewegung um die Studentenzeitschrift *Presença* nahe, wie er selbst bekannte, einfach deshalb, weil sie seinerzeit den einzigen Versuch literarischer Erneuerung in Portugal darstellte.² Die Bewegung, seit 1927 bis Ende der dreißiger Jahre von Coimbra ausgehend, zählt literarhistorisch zum sogenannten *Segundo Modernismo*; dieser vertrat die Autonomie der Kunst, eine Art *l'art pour l'art*, bei gleichzeitigem Avantgardismus ihrer Inhalte und Formen.³ Namora selbst rechnete - mit Vorbehalt - seinen ersten Gedichtband *Relevos* und seinen ersten Roman *As Sete Partidas do Mundo* dazu;⁴ beide Bücher erschie-

1 Die vorliegende Studie ist eine erheblich veränderte Fassung des Beitrags: R. Hess, "Brief-Essay über *O Rio Triste* von Fernando Namora", in: *Lusorama* 8, Frankfurt/Main 1988, S. 42-50, 171.

2 F. Namora, "Fernando Namora e os 'novos pouco sérios'", in: *Seara Nova* 734, Lisboa 1941, S. 285.

3 Vgl. H. Siepmann, *Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo*, Frankfurt/Main 1977.

4 Vgl. Anm. 2.

nen 1938. Wichtiger und geradezu entscheidend für die weitere Laufbahn wurde seine Zuwendung zum Neorealismus, den er seit 1941 mitbegründet hatte und der die portugiesische Literatur der vierziger und fünfziger Jahre bestimmen sollte. Diese gesellschaftskritische portugiesische Variante der *littérature engagée* implizierte zwangsläufig nicht nur die literarische Opposition zum *Segundo Modernismo*, sondern auch die politische aller Couleur gegen das faschistische Salazar-Regime, das seinerseits mit repressiven Maßnahmen reagierte.⁵ Auch Fernando Namora war ihnen ausgesetzt. Von seinen Beiträgen zum Neorealismus sollen die eindrucksvollen Erzählungen *Retalhos da Vida de Um Médico* erwähnt werden (1949, zweite Serie 1963). Hier verarbeitete Namora Erfahrungen aus seinen Jahren als Arzt auf dem rückständigen Land in kleinen Provinzstädten. Nicht weniger eindrucksvoll ist der andere Erzählband *Cidade Solitária* (1959), der gemäß dem Titel Formen der menschlichen Vereinsamung und Verkümmern vornehmlich in der Großstadt schildert. Bei aller kritischen gesellschaftlichen und psychologischen Analyse geht es Namora an erster Stelle um die Befindlichkeit des Menschen, um das *coeur humain*, wie Victor Hugo sagte,⁶ um die Anteilnahme, ja Betroffenheit des Dichters. Das ist die wichtigste Konstante im Werk Namoras.

So ist auch der Roman *O Rio Triste* (1982) davon geprägt. Namora hat lange und intensiv an ihm gearbeitet. Das belegen briefliche Äußerungen aus den letzten Monaten vor seiner Beendigung. Die erste Version wurde am 1. November 1981 abgeschlossen. Dies schreibt Namora in einer Briefkarte. Dasselbe Datum steht am Schluß des Romans. In einem weiteren Brief vom 12. Dezember 1981 heißt es von dem Roman: "Terminei ontem mesmo a sua revisão. E acentua-se-me a ideia de que é o meu romance mais significativo. Tenho o maior empenho em vê-lo traduzido na Alemanha e onde for possível".⁷ Die deutsche Übersetzung erschien einige Jahre später.⁸ Die Briefe des Jahres 1981 vermögen zweierlei zu belegen: einmal Namoras Menschlichkeit, wie ich sagte, oder die *sociabilidade*, die ihm so wichtig ist, wie er selber sagt; denn obwohl er in jener Zeit durch den neuen Roman völlig in Anspruch genommen war, verzichtete er auf einen Teil der eigenen Interessen, um die Interessen anderer Menschen zu befriedigen. Zweitens erweisen sich die Briefe als Daten zum Entstehungsprozeß des Romans. Dazu noch einige Angaben, weil sie zur Literatur der Gegenwart nicht eben häufig gemacht werden. Entweder steht das geeignete Material nicht zur Verfügung, oder sie werden als Sache nur der literarhistorischen Forschung angesehen. Dagegen verhält es sich doch so, daß die Daten immer aufschlußreichen Einblick gewähren in den Vorgang der literarischen Schöp-

5 Einen Überblick über die theoretischen Schriften des Neorealismus bietet: C. Reis (ed.), *Textos Teóricos do Neo-realismo Português*, Lisboa 1981.

Siehe auch: H. Brückner, *Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras*. Ein literatursoziologischer Beitrag zur Geschichte des portugiesischen Neo-Realismus. Diss. München 1972.

6 V. Hugo, Vorwort von 1824 zu den *Odes et ballades*.

7 Die Zitate stammen aus Briefen an den Verfasser, vgl. R. Hess, "Brief-Essay über *O Rio Triste* von Fernando Namora", in: *Lusorama* 8, Frankfurt/Main 1988, S. 42-50.

8 Fernando Namora, *Der traurige Fluß*. Aus dem Portugiesischen von Hans Erlwein, München: Bertelsmann, 1985.

fung. Im gegenwärtigen Fall belegen sie auch, daß der Roman keinesfalls rasch zu Papier gebracht wurde, sondern Ergebnis langjähriger Überlegung ist.

Die Hinweise zur Entstehung des Romans und Erklärungen zur Intention des Verfassers lassen sich, neben der Korrespondenz, den Interviews in dem Band *Encontros* entnehmen. Nun sind die Selbstdeutungen eines Autors oft unzureichend, dann im besonderen, wenn das literarische Werk Bedeutungsschichten aufweist, die dem Autor selbst nicht bewußt gewesen sind, von ihm also auch nicht intendiert worden sind, während der Leser mit seiner anders gearteten Einstellung sie erkennt oder glaubt erkennen zu können. Es geht um den seit Platon erörterten Umstand, daß ein und derselbe Text durch verschiedene Leser verschieden ausgelegt werden kann. Auch der erwähnte Montaigne beispielsweise schrieb darüber.⁹ Das wohl bekannteste Beispiel bietet die *Einführung in den Zauberberg*, die Thomas Mann für amerikanische Studenten verfaßt hat (1939). Aber Fernando Namora selbst ist sich des problematischen Verhältnisses zwischen den Intentionen des Autors und den Leserreaktionen bewußt.¹⁰ Trotz allem können die Selbstaussagen eines Autors beitragen zur Erhellung seines Werkes. Die betreffenden Stellen in den *Encontros* verweisen nicht immer zwingend auf den Roman *O Rio Triste*. Manche Aussage meint vielleicht ein anderes Buch Namoras. Wenn sie aber auch auf diesen Roman zutrifft, darf sie als Beleg für ihn in Anspruch genommen werden. Denn gleichartige Aussagen, die für verschiedene Werke gültig sind, verweisen ihrerseits auf strukturelle Eigenarten des Autors, auf seine schriftstellerische Mentalität.

Der erste Hinweis, soweit festzustellen, auf den Roman unter Nennung des Titels, stammt aus dem Jahr 1970. Namora spricht von einer genauen Planskizze, die vorliege, bemerkt aber dazu, daß er sich mit der Ausführung Zeit lassen wolle.¹¹ Mehrmals finden sich Erörterungen über das Schreiben und die Gattung des Romans,¹² wie sie auch in *O Rio Triste* wiederholt begegnen. Das Gleiche gilt für andere Themen dieses Romans, etwa Emigration¹³ oder Pressewesen, wozu es im gleichen Interview heißt, daß bestimmte Presstexte als Montage in ein neues Buch aufgenommen werden sollen, was auf den Roman zutrifft.¹⁴ Bedrückend sind die mehrfachen Erinnerungen an die Zeit des Salazar-Regimes, während der die Handlung des Romans spielt.¹⁵ In demselben Interview heißt es mit Bezug auf die Zensur in jener Zeit, daß Gewalt Gegendruck hervorrufe. Namora drückt sich metaphorisch aus: "Quando uma represa detém um rio, as águas deste adquirem uma violência tensa e obscura ... Algum dia ... os homens decidirão do seu viver, sem que o pre-

9 Platon, *Phaidros*, 275 d-e; Montaigne, *Essais*, I, Kap. 24. Weitere Belege bei W. Raible, "Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur", in: Assmann, A./J. Hardmeier (eds.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983.

10 F. Namora, *Jornal sem Data*, Venda Nova 1988, S. 196; vgl. ders., *Encontros*, Amadora 1981, S. 246.

11 *Encontros*, ed. cit., S. 120.

12 1975, *Encontros*, S. 164.

13 Z.B. 1977, *Encontros*, S. 188.

14 *Encontros*, S. 192.

15 Z.B. 1978, *Encontros*, S. 228 f.

conceito ou os dominadores os reduzam a coisas".¹⁶ Auch diese Aussage läßt sich präzise auf den Roman beziehen. Dort liest man, wiederum bildlich ausgedrückt: "Um homem, mais cedo ou mais tarde, rebentaria com essa cadeia sufocante ou, então, sempre a iludira sem que ninguém suspeitasse como e porquê. Nem a família".¹⁷ Das erstickende Gefängnis meint ebensosehr die monotone Routine des Alltagslebens. Darauf bezieht sich eine Bemerkung in den *Encontros*. Gefragt wurde nach *Resposta a Matilde*. Die Antwort lautet unter anderem:

O livro nasceu de um projecto literário que assentava numa intriga romanesca que poderíamos rotular de incomum. O tal quotidiano 'verídico' que, ainda que o seja, tem o seu quê de incómodo para os nossos hábitos organizados segundo modelos repetitivos e repressivos e que, por isso mesmo, evitamos trazer à boca da cena das vivências tidas como inverosímeis. Essa invulgaridade, ou convencionalmente assim considerada, permitia-me tratar o enredo segundo uma toada narrativa imprevista, fazendo do leitor meu cúmplice no comportamento das personagens e permitia-me, além disso, resgatar ou salientar a eloquência dessas situações, tanto no plano social como individual.¹⁸

Der Hinweis auf die ungewöhnliche Erzähltechnik kommt mehrmals vor, ohne daß ausdrücklich der Bezug zu *O Rio Triste* hergestellt wird. Doch auch auf ihn trifft die "arquitectura literária híbrida" zu, ebenso die "renovação oficial das minhas texturas romanescas" und "o incomum da vida quotidiana".¹⁹ Das inhaltliche Merkmal sowie die diskontinuierliche und dazu hybride Erzähltechnik finden in dem Roman ihre extreme Steigerung.

Solche Selbstaussagen des Autors sind von den Lesern kaum geteilt worden. Die ersten Leser, die sich öffentlich zu äußern pflegen, tun dies im Rahmen der journalistischen Literaturkritik, zu deren Aufgaben die aktuelle Information über neuerschienene Bücher gehört. In romanischen Ländern ist zu berücksichtigen, daß dort, mehr als hierzulande, auch Universitätsprofessoren Literaturkritiken in Tageszeitungen schreiben, so daß journalistische und universitäre Literaturkritik oder Literaturkritik und Literaturwissenschaft zusammenfließen können. Als repräsentatives Urteil von portugiesischer Seite über den Roman darf das von David Mourão-Ferreira angesehen werden. Selber Universitätsprofessor und bedeutender Schriftsteller, nannte er *O Rio Triste* mit seiner inhaltlichen und erzähltechnischen Vielfalt einen *romance polifónico*.²⁰ Die deutsche Literaturkritik, soweit sie mir zugänglich geworden ist, hat die zahlreichen Facetten des Romans nicht aufgewiesen und konnte ihm daher nicht gerecht werden.²¹ Das liegt wenigstens zum Teil daran, daß der

16 *Encontros*, S. 229-230.

17 F. Namora, *O Rio Triste*, Amadora 21982, S. 174.

18 Dezember 1980, *Encontros*, S. 246-247.

19 1977, *Encontros*, S. 194; Dezember 1980, *Encontros*, S. 235 und S. 254.

20 D. Mourão-Ferreira, "Um Romance Polifónico", in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano IV, n.º 137 (Lisboa, de 19 a 25 de Fevereiro de 1985), S. 4.

21 Der Verlag Bertelsmann hat mir auf Anfrage freundlicherweise die folgenden deutschsprachigen Buchbesprechungen zugeschickt: Karl Hopf, "Deformierende Diktatur", in: *Salzburger Nachrichten*, 2./3. November 1985; Hanspeter Brode, "Schrecklicher Mordfall am Tejo", in: *Die Rheinpfalz*, 19. November 1985; *Treffpunkt Bibliothek* 1/1986;

Verlag mit der deutschen Übersetzung eine "Besprechungs-Unterlage" an die Zeitungen und journalistischen Rezensenten verschickt hat. Gewiß war sie als gutgemeinte Information über einen hier nahezu unbekannten Autor gedacht, aber allzu viele Rezensenten (von den recht wenigen insgesamt) folgten allzu sehr der Verlagsvorgabe, statt sich ein unabhängiges Urteil zu bilden. Zumal der Hinweis auf den Titelbegriff des Flusses als vergangenes "Sinnbild der Ausfahrt, des Abenteuers und der Suche nach Erkenntnis" (Verlagsprospekt und Klappentext) wurde allzu einseitig mit den großen portugiesischen Entdeckungen im 15. und 16. Jahrhundert verbunden, so daß der Leser der entsprechenden Rezensionen meinen muß, Namora trauere dem verlorenen portugiesischen Weltreich nach. Nur zwei Rezensionen verdienen, hervorgehoben zu werden. In der einen macht Werner Herzog auf die universale Bedeutung der Aussagen aufmerksam; in der anderen unterstellt Jens Jessen dem Autor ein "verzweifelter Bemühen um den Glanz des Avantgardistischen", tadelt die verschlungene Erzähltechnik, die "nicht ohne Langeweile" sei, und spricht Namora "jedes psychologische Rüstzeug" ab.²² Ein krasses Fehlurteil, das nur damit zu erklären ist, daß der Rezensent selbst mit einer Erzähltechnik nicht zurechtkommt, die es ermöglicht, auch feinste psychische Schwingungen in literarische Sprache zu übertragen. Avantgardistisch ist das schon lange nicht mehr, denn es gehört zum Bestand der großen internationalen Romanliteratur seit Beginn des 20. Jahrhunderts.

Noch einmal sei Fernando Namora zitiert: "estas alegorias", nannte er die Inhalte des Buches.²³ Was es damit auf sich habe, wurde bereits in der Literaturkritik gefragt.²⁴ Der Verfasser dieser Zeilen als weiterer Leser will eine Antwort versuchen. Denn der Begriff *alegorias* stellt eine Herausforderung an den Leser dar, er ist eine Rezeptionsvorgabe für ihn und teilweise Lenkung durch den Autor, wie andere Selbstaussagen zum Werk. Dagegen ist nichts einzuwenden, und so soll der Anregung Namoras nachgegangen werden. Der Begriff der Allegorie ist spätestens seit den verschiedenen mittelalterlichen Verfahren der Textauslegung einer der schwierigsten Begriffe. Das kann hier nicht dargelegt werden. Statt dessen möge die Definition im Wörterbuch vorläufig genügen: "Alegoria: Exposição de uma ideia, sob forma figurada. Obra artística ou literária, que representa uma coisa, para dar ideia

Werner Herzog, "Ein Mann verschwindet", in: *Frankfurter Rundschau*, 25. Februar 1986; Marina Ritter, "Unter Druck", in: *Saarbrücker Zeitung*, 21. März 1986; Hugo Loetscher, "In portugiesischen Buchhandlungen notiert", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30./31. März 1986; Peter Winterling, "Unter dem Regime des Mißtrauens", in: *Badische Zeitung*, Ostern 1986; Kuno Bärenbold, "Schreiben gegen das Vergessen", in: *Brettener Nachrichten*, 2. Mai 1986; Marina Ritter, "Bestandsaufnahme der portugiesischen Gesellschaft: *Der traurige Fluß*", in: *Kreiszeitung Böblingen*, 5. Mai 1986 (diese Rezension ist fast identisch mit der in der *Saarbrücker Zeitung* von derselben Verfasserin); Jens Jessen, "Die Schauernmärchen der Diktatur", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Mai 1986.

22 Nachweise in Anm. 21.

23 Aus dem Widmungstext im Exemplar für den Verfasser.

24 Nelly Novaes Coelho, "O Rio Triste: Romance Realista ou Alegórico?" in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, n.º 60 (Lisboa, de 7 a 20 de Junho de 1983), S. 24-25. Dieser Artikel ist mir erst verspätet zugänglich gewesen.

de outra".²⁵ Die Allegorie ist also ein Sinnbild, die bildhafte Darstellung eines Gedankens. Freilich braucht sie nicht in sich geschlossen und homogen zu sein; es können in einem Text fortlaufende Allegorien verschiedener Art auftreten. Im Roman kommt das Wort *alegoria* dreimal vor, wenn ich mich nicht täusche. An der ersten Stelle erlebt Teresa in Alpträumen "uma espécie de alegoria", die ihr die Gewißheit gibt, daß ihr Mann Rodrigo noch am Leben ist (S. 91).²⁶ An der zweiten Stelle meint die Allegorie eine Metapher (S. 116). Beide Stellen sind von ihrer Bildhaftigkeit her verständlich. Anders die dritte: Den Tod des Faria Gomes empfindet André Bernardes als unfaßbar und als eine "alegoria decadente" (S. 276). Hier ist die isolierte Deutung nicht möglich. Die Stelle erhält ihren Sinn im Kontext des ganzen Romans. Er ist ein schwieriges Buch wegen seiner inhaltlichen und formalen Komplexität, aber auch, weil die Wirklichkeit des Gesamtgeschehens wie einzelner Inhalte oder Themen im Verlauf der Erzählung wiederholt in Frage gestellt wird. Der Roman erschließt sich erst allmählich und nur dem geduldischen und aufmerksamen Leser.

Vordergründig handelt es sich um die Geschichte des Rodrigo dos Santos Abrantes, der eines Morgens das Haus zur Arbeitsstelle verläßt, dort nicht ankommt und nie wiederkehrt. Verbunden mit der Suche nach ihm ist die Aufhellung seiner Lebensumstände und der seiner Familie, der Ehefrau Teresa und der Tochter Cecília, und vieles mehr. Das Buch enthält Anteile des Kriminalromans, des Sozialromans, des politischen Romans, des psychologischen Romans, des Künstlerromans und des Eheromans. Die heterogenen Inhalte werden nicht linear und kontinuierlich erzählt, sondern in erzähltechnischen Brechungen dargestellt. Man hat es mit einer sorgfältigen Textmontage aus den Gattungen des Romans, des Briefes, des Tagebuchs, des Untersuchungsberichts, des mündlichen Erlebnisberichts und mit mehreren Arten des Zeitungsartikels zu tun. Dementsprechend wechselt der Sprachstil, der immer plastisch ist und stellenweise von greller Anschaulichkeit, ein neorealistisches Erbe, etwa bei der Beschreibung des toten Faria Gomes und des Selbstmords seiner Lebensgefährtin Bia (S. 253-254). Auch die Erzählperspektive wechselt. Sie ist personal und auktorial, besonders häufig kommt der fiktive Ich-Erzähler (André Bernardes) vor.²⁷ Dieser ist vom Autor oft nicht oder kaum zu unterscheiden, gewöhnlich nur dann, wenn der Autor interveniert, um die Erzählfäden kommentierend aufzugreifen oder auf Befunde hinzuweisen, was nicht ohne Ironie geschieht. Der literarhistorisch interessierte Leser fühlt sich an das Prinzip der "romantischen Ironie" erinnert, womit die literarästhetische Illusion durchbrochen und die Wirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit des dargestellten Geschehens fraglich wird. Dazu tragen außerdem die Erzähltechniken der Erlebten Rede und ihrer Steigerung, des Inneren Monologs, bei, der zum Inneren Dialog werden kann, wie in den Visionen des

25 Cândido de Figueiredo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 14.^a edição, Lisboa s.d., unter dem Wort "Alegoria".

Vgl. zur Allegorie ausführlicher: H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, S. 140-141; W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1976, S. 1-18.

26 Die bloße Seitenzahl im Text hier und im folgenden bezieht sich auf die benutzte Ausgabe; vgl. Anm. 17.

27 Vgl. F.K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1981.

André, der sich Eigenart und Verhalten des vermißten Rodrigo vorstellt (S. 339 ff.). Dennoch fällt das Ganze nicht auseinander. Der Autor Namora oder der fiktive Ich-Erzähler André bindet die heterogenen Erzählelemente und die unsichere Wirklichkeit zusammen durch verknüpfende Rekapitulationen, durch Rückblenden und Vorausblicke. Die Vorausblicke sind, nach der gegebenen Situation, Anachronismen. Sie sind nicht historische Anachronismen, wonach Elemente der eigenen Zeit in Geschehen der Vergangenheit verlegt werden, sie sind futurische Anachronismen: Kommendes Geschehen, das tatsächlich eingetreten ist, wie die Revolution von 1974, wird in der viel früher liegenden Erzählgegenwart ausgesagt; das vollzogene Ereignis der Revolution wird am Ende des Buches ausdrücklich berührt. Dieses Verfahren der "Vorankündigung zukünftiger ... Ereignisse" (Helmich) heißt in der allegorischen Schriftdeutung des Mittelalters *sensus anagogicus*. Derart wird der futurische Anachronismus ein inhaltliches und formales Bindeelement. Der Gesamtbindung dient schließlich die zyklische Anlage des Romans: Der morgendliche Beginn eines monotonen Arbeitstages gilt für Rodrigo und Teresa am Anfang des Buches genauso wie für André und Dorita gegen Ende. Somit stehen beide Paare, wenigstens hinreichend, in einem Verhältnis der Ähnlichkeit, das ebenfalls ein Merkmal der Allegorie ausmacht (Lausberg).

Die inhaltliche und formale Heterogenität ist laut Namora begründet durch die Sicht des Autors auf die Gesellschaft, in der er lebt und die er auf seine Weise erlebt. In einem Interview erläuterte Fernando Namora,

... que as características de um texto, incluindo as formais, estão ligadas à situação concreta oferecida ao escritor pela sociedade em que vive. A estrutura de uma obra, aliás, só poderá ser entendida, isto é, descodificada, em função da perspectiva em que o autor se achou inscrito. Por outras palavras: o dado histórico é o impulso que põe a obra em marcha.²⁸

Die historische Situation im Roman ist klar. Da ist zuerst die Datierung des Geschehens um Rodrigo vom 14. November 1965 bis zum 25. November des gleichen Jahres. Der erste Satz des Romans lautet: "No dia 14 de Novembro de 1965, nesta cidade de Lisboa, um homem saiu cedo de casa e já não voltou". Mit diesem Satz scheint Namora unter das Verdikt von Paul Valéry zu fallen, der gegenüber dem Begründer des französischen Surrealismus, André Breton, versichert haben soll, er würde niemals einen Roman mit dem Satz beginnen: "La marquise sortit à cinq heures".²⁹ Das Beispiel meint die Verurteilung des literarischen Realismus und Naturalismus mit seinem Anspruch der objektiven Dokumentation sozialer Zustände. Beide fordern, auf je eigene Weise, die reine Kunst. Bei Namora betrifft die exakte Datierung nur den Kern des erzählten Zeitraums. Schon innerhalb dieser Zeit läßt sich keine genaue Chronologie feststellen. Außerdem reicht die erzählte Zeit insgesamt zurück auf einen unbestimmten Zeitpunkt vor dem Zweiten Weltkrieg, und sie weist über die Revolution vom 25. April 1974 hinaus. Solche Zeitverhältnisse widersprechen den Prinzipien des realistischen Romans. Sie gemahnen an *Ulysses* (1922) von James Joyce, wo der Leser die Gesamtzeit der Handlung nicht klar zu er-

28 März 1978, *Encontros*, S. 208.

29 A. Breton, "Manifeste du surréalisme" (1924), in: ders., *Manifestes du surréalisme*, édition complète, Paris 1972, S. 18.

fassen vermag; dennoch ist eine genaue Datierung im Erzählstrom versteckt: Das Geschehen beginnt an einem Donnerstag, 16. Juni 1904, 8 Uhr, und endet am Morgen des nächsten Tages gegen 3 Uhr.³⁰ Bei Joyce und bei Namora suggerieren die Datierungen nur einen scheinbaren Realismus. Daran ändert auch nichts die *Nota* am Ende des Romans von Namora, in welcher er betont, er habe verschiedenes Pressematerial verwendet, aber abgeändert, um Befunde der Zeitgeschichte wirklichkeitstreu zu dokumentieren. In der Tat findet man in dem Buch zahlreiche Realien im einzelnen ohne literarischen Realismus im ganzen. Die reale historische Situation betrifft hauptsächlich die Zeit des Salazar-Regimes. Es wird nie offen thematisiert, sondern es erscheint in zahlreichen einzelnen Bemerkungen und Anspielungen. So entsteht das Gesamtbild eines Polizeistaates, den die PIDE überwacht (Policia Internacional e de Defesa do Estado). Die polizeiliche Befragung kommt Teresa vor, als hätte sie sich bis in ihr Innerstes entblößen müssen. Auch von blutigem Aufruhr ist die Rede. Prompt werden Rodrigues Verschwinden von der Presse politische Motive unterstellt. Ein Sensationsjournalismus hat sich des Falles bemächtigt, der sonst die *faits divers* ausschlächtet, die vermischten Nachrichten, meist mit kriminellem Einschlag. Wer die tatsächlichen Zustände und Ereignisse erfahren will, muß zwischen den Zeilen zu lesen verstehen (S. 168). Das soziale Elend des Regimes belegt die illegale Auswanderung über Spanien nach Frankreich, wobei die Betroffenen fortwährend den schlimmsten Entbehrungen und der Ausbeutung durch Fremde und Landsleute ausgesetzt sind. Das politische Elend ist der afrikanische Kolonialkrieg in Angola, der ebenso sinnlos wie grausam geführt wird.

Wenn der Leser weiß, daß sich Fernando Namora in Opposition zu dieser Diktatur befand, und somit die "perspectiva" des Autors kennt, ist, nach Namora, die Voraussetzung für die Dekodierung einer Werkstruktur gegeben. Hinzu kommen die zahlreichen expliziten Hinweise auf die politischen Zustände. Lausberg nennt "entschlüsselnde Signale" als Bestandteile der gemischten, das heißt: nicht hermetisch verschlossenen, Allegorie. Ihre mögliche Interpretation lautet: Die Privatgeschichte des Rodrigo, die den Roman wie ein "roter Faden" durchzieht, ergibt den wörtlichen oder historischen Sinn, nach schon mittelalterlicher Terminologie. Die elf Tage im Portugal des Jahres 1965 sind Momentaufnahmen und wie in Zeitlupe dargestellt (S. 241). Da nun Rodrigues Geschichte in die historischen Ereignisse nicht nur eingebettet, sondern mit ihnen verwoben ist, wird eine Ausweitung der Sinndeutung durch Verallgemeinerung möglich, also ein allegorischer Sinn. Rodrigo, der einzelne, repräsentiert das Scheitern vieler in Portugal, der "milhões de Rodrigues" (S. 344). Die heterogene Form des Romans bildet eine Homologie zu den eben solchen Inhalten und umgekehrt, und beide sind literarischer Ausdruck der "situação concreta", wie sie der Autor erlebt hat. Aus dem Buch mit all seinen negativen "Helden" sprechen Angst, Verzweiflung, Unsicherheit, Mißtrauen, Entmutigung - Merkmale, welche die Diktatur durch ihre inneren und äußeren Zwänge den Menschen eingeprägt hat. Es sind Merkmale, über die der Ich-Erzähler André Bernardes reflektiert, selbst ein zweifelnder Schriftsteller ohne festen geistigen Halt, veranlaßt durch Faria Gomes (S. 33). Der Selbstmord dieser Gestalt wird folgerichtig eine "alegoria decadente" genannt (S. 276), denn er kann aufgefaßt werden als Sinnbild

30 Nach J. Drews, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. XI, 1973, unter dem Stichwort "Ulysses", S. 9714 b.

des gesellschaftlichen Ruins. Angesichts der Zustände darf wieder an den Neo-realismus erinnert werden, der in nicht unerheblicher Weise marxistisch beeinflusst war. Nach Karl Marx bestimmt das gesellschaftliche Sein das Bewußtsein der Menschen, nicht umgekehrt.³¹ So ist auch der Versuch des Rodrigo, aus der Zwangsgesellschaft auszubrechen, zum Scheitern verurteilt. Rodrigo kommt um - vielleicht. Der Autor gibt keine eindeutige Antwort. Der pessimistische Roman läßt dem Leser die kleine Hoffnung, die Teresa hegt. Er ist eine Allegorie auf die Verheerungen jeder politischen Diktatur.

Die Eigenarten des Buches legen eine weitere allegorische Erklärung nahe. Mit ihr wird die politische Allegorie zur moralistischen oder sozialkritischen Allegorie. Auch hierfür finden sich zahlreiche dekodierende Signale. Es geht um die Verfassung des Menschen in der heutigen technisierten und bürokratisierten Welt, die ihm normierte Verhaltensweisen aufzwingt. Der Druck der Routine macht Rodrigo zu einem "Durchschnittslissaboner" (S. 168-169), aber er wirkt sich auch auf seine Ehe aus und auf das menschliche Zusammenleben überhaupt. So beklagt André seine "incomunicação" (S. 231). Keine der persönlichen Beziehungen ist im Grunde in Ordnung. Zur Erklärung kann wieder das Marxsche Diktum herangezogen werden. Freilich hebt Namora ein individualistisches Moment hervor, wo er von dem wachsenden Gegendruck schreibt, der dazu treibe, aus dem vorbestimmten gesellschaftlichen Sein des Durchschnittslebens auszubrechen: "Naquela quase desafiadora placidez, em que tudo, por dentro, parece arrumado, há uma temível necessidade de abalo, de recusa ao viver medíocre" (S. 288). Aber gelingt der Ausbruch aus dem "ciclo inalterável e tedioso" (S. 174)? Zwar ist Rodrigo verschwunden, es bleibt jedoch offen, ob er der anonymen Diktatur gesellschaftlicher Institutionen - der Uhr, den Arbeitsbedingungen, dem Alltag, der Ehe, eben: aller Routine - auch entkommen ist. Namora, der skeptische Autor, hat seinem Buch einen moralistischen oder sozialkritischen Sinn von universaler Tragweite verliehen.

Aus dem moralistischen Sinn läßt sich eine dritte Allegorie herleiten. Die sozialen Bedingungen wecken das Bedürfnis nach einem authentischen Leben. Marta schreibt so aus Paris an ihren Freund André (S.227-228). Sie meint die Verlogenheit ihrer Ehe. Außerdem meint sie die Lebensführung überhaupt, die wie ein Abszeß ist, der nicht platzen will; sie sehnt sich nach Freiheit von Unterdrückung und Erstickung. André empfindet ähnlich, wenn er sie wegen ihrer Gefühlsausbrüche eine Romantikerin nennt und sich ebenfalls als einen Romantiker bezeichnet (S. 230). Er spricht damit eine utopische Komponente des persönlichen Verhaltens an. Dieses wird nicht mehr aus sozialem oder politischem Determinismus erklärbar, sondern es geht um die philosophische Erkenntnis des existentiellen Determinismus. Der Ich-Erzähler André empfindet nach einem Besuch bei Faria Gomes die unheilvolle Absurdität der Situation; von Faria Gomes denkt er: "Este Faria Gomes é uma fraude: o outro, o autêntico, acabou já" (S. 17-18). Utopisch erscheint der Drang nach Befreiung deshalb, weil es weder Marta noch irgendeiner anderen Person des Romans gelingt, die Freiheit eines authentischen Lebens zu verwirklichen. Auch im Hinblick auf Rodrigo bleibt dies unbekannt und somit zweifelhaft. Die existentielle Allegorie

31 Marx hat dies öfter geäußert, z.B. *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859), Erstes Heft, Vorwort.

bleibt ein Wunschtraum, wie ihn André träumt, wenn er sich die Beweggründe für das Verhalten Rodrigos vorzustellen versucht: "Estou a ver-te, Rodrigo" (S. 339 ff.).

Eine vierte Allegorie erfaßt Fragen des Schreibens, der literarischen Schöpfung, ihrer Eigenart und Wirkung. Sie wird im wesentlichen durch André Bernardes vertreten, häufig in Zusammenhang mit Faria Gomes, auch er Schriftsteller. André läßt sich außerdem und wenigstens zu einem guten Teil mit Rodrigo und dem Autor Namora wenn nicht identifizieren, so doch aufs engste verbinden. Die Verbindung der drei erzeugt wieder das Merkmal allegorischer Ähnlichkeit. André leidet seit Jahren an einer schöpferischen Krise. Hat er eine Idee, die ihn begeistert, versagt er, nachdem er ihre Verwirklichung überdies lange hinausgeschoben hat, vor "o deserto branco do papel" (S. 280-281). Der portugiesische Ausdruck erinnert an zwei Verse aus dem bekannten Gedicht *Brise Marine* (1865) von Stéphane Mallarmé: "... ni la clarté de ma lampe/Sur le vide papier que la blancheur défend ...". Anders als das lyrische Ich bei Mallarmé denkt der André Namoras nicht an Flucht aus dem Alltag. Der Widerstand des Schreibens führt zu Frustrationen, Apathie, Selbstverachtung und Einsamkeit (S. 233-234). André ist unentschlossen, ziellos. Er fühlt sich wie im Wartesaal eines Bahnhofs, ohne zu wissen, wann der Zug kommt und wohin er fährt. Die katastrophalen Auswirkungen des Salazar-Regimes hat er verinnerlicht, die Erlebnisse mit Faria Gomes haben ihn beeindruckt, aber es fehlt ihm an Kraft, die den schöpferischen Impuls auslöst (S. 33). Er weiß, daß ein Schriftsteller in gewisser Hinsicht ein geliehenes Leben führt (das also auch von existentieller Inauthentizität ist), denn er beobachtet, hört, erlebt andere Menschen und andere Dinge, was alles im literarischen Akt seine veränderte Kristallisation erfährt (S. 147-148; vgl. 159-160). Das denkt André, demgemäß verhält er sich. Ungleich eindringlicher als Polizei und Journalisten versucht er durch verschiedene Bemühungen, die Hintergründe für Rodrigos plötzliches Verschwinden auszuforschen. André ist die eigentliche Schlüsselfigur und Hauptgestalt des Romans, nicht Rodrigo, der mehr durch André als durch andere Personen gegenwärtig bleibt und daher seinerseits eine Art geliehenes Leben besitzt. Die Nachforschungen Andrés haben keinen Erfolg. Er wird zusätzlich entmutigt durch die zynische Feststellung von Faria Gomes, daß die oppositionelle Literatur gegen die Diktatur nichts ausrichte (S. 195-196). Als sich André einmal verzweifelt Mut zum literarischen Akt gemacht hat, fällt ihm Rodrigo ein, und er fragt sich, ob er dessen Geschichte nur erfunden habe (S. 283-284). Dasselbe fragt er sich nach Anhören des angolanischen Kriegsberichts von Mariano Reis (S. 330). An anderer Stelle liest man anläßlich der Briefe Cecílias: "Tudo na cabeça dele, dia a dia confundindo a realidade com a invenção" (S. 263). Es ist nicht auszumachen, ob der Satz und die nachfolgende Passage dem auktorialen Erzähler Namora oder André anzurechnen sind. Die literarische Darstellungstechnik vollzieht die Aussage des zitierten Satzes: Wirklichkeit und Erfindung verschwimmen. Das gilt für André wie für die Inhalte des ganzen Romans. Am Beispiel des André werden Fragen gestellt und Probleme erörtert, welche die fiktive Gestalt nicht allein angehen. Wie der mögliche Bezug auf Mallarmé andeutet, können sie alle schöpferischen Menschen betreffen. Der Schriftsteller André erscheint als die personifizierte Allegorie des gescheiterten Künstlers.

Der Roman besteht aus einer Fülle unwirklicher Wirklichkeiten. Nichts steht fest, an nichts kann sich der Leser zuverlässig halten. Das macht die Schwierigkeit der Lektüre aus und das Buch zu einem proteischen Roman. Er wandelt ständig

seine Gestalt, weil die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie zerfließen. Typisch ist die oben erwähnte Phantasie Andrés gegen Ende des Buches. Aber schon in den ersten Zeilen wird die nachfolgende Erzählung als ein "fantasiar" bezeichnet (S. 7). Das sind zusätzliche Kennzeichen zyklischer Komposition. Es nimmt nicht wunder, daß das Element "Wasser" als "vielleicht bestes Definitionsmerkmal" des Romans herangezogen worden ist, weil dieser wie jenes ständig seine Form wechselt, je nach Gefäß, ohne daß sich die Substanz ändere.³² In der Tat ist das Buch so reich an Befunden, daß der Leser glaubt, immer neue "alegorias" in ihm entdecken zu können, gemäß der jeweiligen Perspektive, die er selbst einnimmt. Nur ein Merkmal soll noch geprüft werden, weil es den ersten Kontakt des Lesers mit dem Buch darstellt. Das ist sein Titel: *O Rio Triste*. Er enthält eine anthropomorphe Bestimmung, denn wohl nur Menschen können recht eigentlich traurig sein. Innerhalb des Romans wird der Fluß zwar ziemlich häufig, meist aber nur kurz erwähnt. Die Erwähnungen haben die Funktion von strukturierenden Signalen. Beim ersten Mal heißt es: "O Tejo, ao fundo, numa pardacenta imobilidade de expectativa" (S. 8). Der elliptische Satz kann als Vorverweis auf kommende Ereignisse gelesen werden: Der Fluß, "in dunkelgrauer, erwartungsvoller Starre", wie die deutsche Übersetzung lautet,³³ wartet auf seine Opfer. In einer späteren, kleinen Digression werden über den ebenso majestätisch-breiten wie unbeständigen Fluß Assoziationen mitgeteilt, die er weckt, darunter: "frémido da distância ou presságio de odisséias", "instável bulício das suas margens, vidas quase em pânico" (S. 267). Sie wurden ausgelöst, als man einen Leichnam aus dem Fluß barg, vielleicht Rodrigo. An einer dritten Stelle gleicht der Fluß einem Tier: "parecia o dorso de um verme a mover-se, a noite escurecia-o, numa surda cumplicidade" (S. 299). Das scheint ein Widerspruch zum Romantitel zu sein, denn dort wurde dem Fluß eine menschliche Eigenschaft zugesprochen. Vielleicht ein Lapsus des Autors, oder eher Indiz dafür, daß Namora eben keinen realistischen Roman schreiben wollte. In jedem Fall wird der Fluß als allegorische "Personifikation" aufgefaßt. Wichtiger als ein möglicher Lapsus ist, daß das bedrohliche Bild im Zusammenhang mit einem Truppentransporter steht, der vom Tejo Soldaten nach Afrika bringen wird. Ein Soldat fragt sich nach dem Sinn: Töten und selber sterben, wo er noch nicht weiß, was leben ist. An einer anderen, pessimistischen Stelle heißt es, ohne daß der Fluß ausdrücklich genannt würde: "o orgulho gastou-se todo nas caravelas e vai ficar de rastos depois desta miragem africana" (S. 357). Es ist die einzige Stelle, an der die stolzen Entdeckungsfahrten der Karavellen, die in der Vergangenheit vom Tejo ausliefen, mit dem Kolonialkrieg der Gegenwart verbunden werden. Aber weder diese Stelle noch die zuvor zitierte berechtigen dazu, den Roman und seinen Titel auf das Thema vergangener Größe und gegenwärtiger Ohnmacht festzulegen. Einer solchen Fixierung widerspricht das ganze Buch. Andererseits ist offenkundig, daß der Titel nicht für sich spricht. Er verlangt nach Interpretation.

32 A. Tabucchi, "Namora", in: *Jornal de Letras e Ideias*, ano IX, n.º 354 (Lisboa, de 18 a 24 de Abril de 1989), S. 32.

33 Vgl. Anm. 8, S. 6.

Der Fluß hat von altersher im Volksglauben und in den Religionen eine besondere Bedeutung besessen:³⁴ als geweihte Grenze, deren unbefugtes Überschreiten Unheil nach sich zog, oder als Allegorie für Zeit und Vergänglichkeit sowie für stete Erneuerung. Dem Philosophen wird Heraklit einfallen, dem der Satz "Alles fließt" zugeschrieben wird, der Literaturhistoriker mag an die berühmten spanischen *coplas* auf den Tod seines Vaters von Jorge Manrique denken (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts); dort heißt es in der dritten Strophe:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir.

Aus dem Bereich der portugiesischen Literatur sei Frei Heitor Pinto angeführt; in dessen nach und nach erschienener *Imagem da Vida Cristã* (1563-1572) liest man am Ende eines seiner typischen, langen Vergleiche: "... até enfim imos dar connosco no mar da morte, onde os rios de nossas vidas, assim grandes como pequenos, se vão acabar e consumir".³⁵ Flüsse als Allegorien für das menschliche Leben, das im Meer des Todes endet: Derart eindeutig ist die Allegorie im Roman von Fernando Namora nicht, genauso wenig wie etwa in dem großen Gedicht *Le Bateau ivre*, das Arthur Rimbaud 1871 schrieb, oder wie bei Fernando Pessoa, der sich häufiger mittels der Flußallegorie ausdrückt. Jedoch können alle diese Autoren in deren literarischer Tradition gesehen werden, zu der sie je persönliche Varianten geschrieben haben. Der Fluß Tejo, einige Kilometer westlich von Lissabon in den Atlantik mündend, trennt, seeartig erweitert, die portugiesische Hauptstadt auf dem Nordufer von den Orten Barreiro und Cacilhas am südlichen Ufer. Diese beiden Orte spielen eine gewisse Rolle in dem Roman, wo es um die Frage geht, welche Fähre Rodrigo benutzt hat: die nach Barreiro oder die andere nach Cacilhas (daher *cacilheiro* für das entsprechende Fährboot). Der Tejo ist ein zentraler Ort. Auf ihm begegneten sich bei der Überfahrt Rodrigo und Teresa zum ersten Mal (André: "o vosso rio", S. 360), in ihm soll Rodrigo verschwunden sein, und an seinem Ufer sollen Teile von dessen Bekleidung, auch er selber - wer weiß? - gefunden worden sein. Die Attribute, die dem Fluß im Roman beigegeben werden, sind alle negativ. Die Negativität ist enthalten im Bedeutungsumfang des portugiesischen Wortes *triste*. Es meint nicht nur "traurig", was im Deutschen Schwermut assoziiert, sondern zusätzlich: "infeliz, lastimoso, lúgubre, deprimido, insignificante".³⁶ Diese semantische Fülle der Konnotationen kann die deutsche Übersetzung "traurig" nicht wiedergeben. Der portugiesische Bedeutungsumfang des Titeladjektivs, dazu die Flußallegorie, lassen sich auf die Themen des Buches anwenden. Das Verhältnis zwischen Rodrigo und Teresa kennzeichnet, vieldeutig, folglich allegorisch, ein "amor triste" (S. 60) und ein "beijo triste" (S. 61). Setzt man den Fluß, gemäß der literarischen Tradition, für den Verlauf des menschlichen Lebens, dann hat man es bei jeder Romanfigur mit

34 Vgl. *Herder Lexikon Symbole*, bearbeitet von Marianne Oesterreicher-Mollwo, Freiburg/Br. 41978, unter "Fluß"; Horst S. und Ingrid Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen 1987, unter "Grenze" 4.

35 Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*, ed. P.ª M. Alves Correia, 4 Bde., Lisboa 1952-1958, Bd. I, 1952, S. 113 (= "Diálogo da Religião", Kap. IV).

36 Vgl. Anm. 25, unter "Triste".

der Düsternis eines unerfüllten Lebens zu tun, das außerdem stagniert, entsprechend der Trägheit und Starre des Flusses, wie er im Roman geschildert wird. Seine "Traurigkeit" hat etwas Bedrohliches und kann auf die Allegorie der politischen Unterdrückung des Menschen verweisen. Hinsichtlich der zweiten Allegorie, der moralistischen oder sozialkritischen, symbolisiert der "traurige Fluß" die Monotonie und routinierte Trägheit des Lebenslaufes in der Alltagswelt, die dem Menschen die Freiheit der Selbstbestimmung nimmt. Daraus folgt die existentielle Allegorie und die des gescheiterten Künstlers. Der Versuch Rodrigos, der existentiellen Inauthentizität zu entkommen, mißlingt; der Fluß des "traurigen" Lebens gewährt keine Freiheit, er behält den Menschen - vielleicht. Auch der Schriftsteller André scheitert an dem "Lebensfluß", wie alle anderen.

Stagnation und Verfall bilden die gemeinsamen Bedeutungsdominanten der Romanthemen, bezogen zuerst auf Portugal. Gleichartig äußerte Namora brieflich: "Não creio muito num crescer de interesse, fora de portas, pela cultura portuguesa. A cultura, infelizmente, vai pela mão da influência económica e política - e Portugal é um país decadente".³⁷ Der Satz erneuert die alte Erfahrung, daß Kultur von wirtschaftlicher und politischer Vormacht abhängig ist. Darauf kommt es jetzt nicht an. Brief und Roman wurden nach der demokratischen Revolution von 1974 geschrieben. Aber es wäre unsinnig, annehmen zu wollen, Namora bedauere den Sturz der Salazar-Diktatur und habe kein rechtes Vertrauen in die damals noch labile Demokratie, was mancher andere Romancier vorgebracht hat. Die "konkrete Situation" des Regimes hatte Namora allzu schmerzlich erlebt. Davon zeugt der Roman zur Genüge. Der Pessimismus in Roman und Brief beruht auf Namoras allgemeiner Erkenntnis des Landes in Gegenwart und Vergangenheit. Anders jedoch als in der Briefstelle, der manche, mehr verhaltene, Aussage in den Interviews hinzugefügt werden kann, scheint die Gesamttenenz des Romans zu verlaufen. Weil Namora die Frage nach der Wirklichkeit des Romangeschehens wiederholt stellt und offen läßt, scheint ein Rest Hoffnung zu bleiben. Fernando Namora hat einen pessimistischen Roman der versteckten Hoffnung geschrieben.

Den Roman nannte Namora "estas alegorias". Daß *O Rio Triste* nicht einfach portugiesische Lebensbedingungen analysiert, wie es Sache eines realistischen Romans wäre, sondern als mehrdeutige Allegorie gelesen werden muß, als eine Verknüpfung halboffener Allegorien, ist unzweifelhaft. Anders, nur wörtlich gelesen, ergäben viele Aussagen und Schilderungen keinen Sinn. Dem Urteil des Autors kann der Leser in diesem Fall zustimmen. Am Beispiel Portugals unter der Diktatur Salazars mit ihren zerstörerischen Folgen für die Menschen, die sie durchleben mußten, hat Namora ein Sinnbild für die Befindlichkeit des modernen Menschen geschaffen. Das "Ungewöhnliche im Alltag des Lebens" tritt dadurch hervor, daß die vielfachen Zwänge den Menschen irgendwann zum Versuch des Ausbruchs drängen, in Gedanken oder durch die Tat, damit er zu sich selber finden und ohne die Not der Anpassung und Heuchelei mit anderen zusammenleben kann. Die *conditio humana*, die Bedingtheit des Menschen, wird zur *condicio humana* in einem ursprünglichen Wortsinn. Namora hat über Erfahrungen mit einer Zeit geschrieben, die das Existentielle Zeitalter genannt werden kann. Beginnend im 19. Jahrhundert bei einem Kierkegaard oder Schopenhauer, wurde kaum je zuvor so nachdrücklich

37 An den Verfasser, 12. Dezember 1981.

und nie so häufig nach Wesen und Sinn des menschlichen Daseins gefragt wie im 20. Jahrhundert.

Ohne Zweifel, noch einmal, Namora hat zur Beschreibung der existentiellen Situation des Menschen eindrucksvoll beigetragen. Ihr zuzufolge ist das Buch verwirrend, jedoch nicht verworren, wie in der Literaturkritik unterstellt wurde. Namora gelang, was er von jedem Schriftsteller forderte:

O escritor, ou possui finíssimas antenas em infatigável vibração, que lhe permitem captar silentes aragens e os ciclones rugidores, ou iludiu-se na sua vocação.³⁸

Auch jenes briefliche Selbsturteil bleibt gültig: Fernando Namora hat mit *O Rio Triste* seinen "romance mais significativo" geschaffen. Die Bewertung besagt nicht ohne weiteres, daß er auch sein wichtigstes Buch vollendet hat. Auf jeden Fall bleibt es der an Bedeutung tiefste Roman.

38 *Jornal sem Data*, S. 220.

ZUR TECHNIK DER HISTORISCHEN VERSCHLÜSSELUNG
IN DEM ROMAN *O DELFIM* (1968)
VON JOSÉ CARDOSO PIRES¹

Im Untertitel zur deutschen Übersetzung *Der Dauphin*² wird *O Delfim* werbewirksam als "Der Roman des heutigen Portugal" vorgestellt. In der Tat gehört das Werk zu den bedeutendsten Schöpfungen in der portugiesischen Erzählliteratur der Gegenwart. Es ist auch durchaus als "ein Buch dieser Zeit und dieser Stunde" (363)³ gemeint, wie viele aktuelle Verweisungen bestätigen. Der im Original fehlende Zusatz hebt freilich nur einen der beiden von Cardoso Pires anvisierten und ausgestalteten Aspekte hervor, die "portuguesidade e contemporaneidade" (210),⁴ und stört das schwierige Gleichgewicht zwischen Fiktion und Fakten, auf dem gerade das Raffinement des Romans beruht. Nicht weniger wichtig für das Verständnis der Aussage und Erzählkonzeption von *O Delfim* ist es nämlich, daß das Werk als historischer Roman in mächtigen Spannungen zwischen Mythen, geschichtlicher Vergangenheit und Umbruch in der Gegenwart spielt. Vordergründig wird der Leser in die kriminalistische Rekonstruktion der Vorfälle im Hause eines reichen Landbesitzers verwickelt. Als der in *O Delfim* erzählende Escritor genau ein Jahr nach seiner Bekanntschaft mit dem Herrn der Lagune erneut den Ort besucht, gerät er wider Willen in die Rolle des Protokollführers. Indem er Zeugenaussagen, Zeitungsnachrichten, Akten, eigene Erinnerungen, Beobachtungen und Aufzeichnungen sowie die Gebietschronik im Kreuzverhör vor sich selbst vernimmt, kreist er wie ein Detektiv die tatsächlichen Geschehnisse in mühsamer Annäherung ein und filtert die Wahrheit heraus. Die Vergewisserung geschieht im Zimmer einer Herberge mit Ausblick auf den Dorfplatz, als der Escritor, die Eröffnung der Jagd erwartend und aufgewühlt durch die unvermutet auf ihn einstürzenden Neuigkeiten, keinen Schlaf finden kann. Der Blick auf das historische Szenarium und in ein altes Lokalgeschichtsbuch eröffnen die zeitlich-mythische Tiefendimension des Dorfes, so daß sich Geschichtlichkeit und zu berichtende Geschichte im Bewußtsein des Escritor ständig überblenden, bedingen und gegenseitig erhellen. Die in *O Delfim* vorgehende Erkundung ist die Entstehungsgeschichte eines Werkes; die Auseinandersetzung zwischen aktualisierendem und schreibendem Ich wird in dieser Innenperspektive zum Roman *in nuce*. Ihr stellen sich die vom früheren Gastgeber erzählten Geschichten gegen-

-
- 1) Erstveröffentlichung in *Iberoromania* 12 (1980), 88 - 108.
 - 2) Übertragen von Curt Meyer-Clason, Tübingen/Basel 1973.
 - 3) Alle Zitate nach *O Delfim. Romance*, Lisboa (Moraes Eds.) 1972.
 - 4) *Cartilha do Marialva*, Lisboa 1967: "portuguesidade como sinónimo de nacionalismo, de Raça".

über, die dem Escritor Stoff gäben für ein ganzes Dutzend Romane (107). Die eigenen Nachforschungen liefern dagegen das Rohmaterial für eine künftige Beschreibung des Species *Homo Delphinus*, die der Escritor im Prozeß von Hören, Lesen und Schreiben aufspürt. Hier wird das geistreiche Spiel offenbar, das Cardoso Pires mit der Verdoppelung des Schriftstellers betreibt; es ermöglicht sowohl die Reflexion über die Hermeneutik historischen Erkennens an sich als auch die mehrschichtige Spiegelung des Vorgangs bzw. der Hervorbringung epischer Fiktion. Dafür hat Maria Lúcia Lepecki den treffenden Ausdruck "ficção em aceitação do fingimento" geprägt.⁵ Sie betont zu Recht, daß das Werk von Cardoso Pires vom Nachdenken über Geschichte und geschichtliche Formkräfte Portugals durchzogen ist. Wie dies geschieht, soll im folgenden untersucht werden.

In der Figur des Schriftstellers im Roman (Escritor), der trotz autobiographischer Anspielungen nicht ohne weiteres mit Cardoso Pires gleichgesetzt werden kann, fallen die Stimmen eines fiktiven Autors, Historikers und Essayisten zusammen.⁶ Diese komplexe Persönlichkeitsstruktur steigert die faszinierende Virtuosität des Erzählens bei Cardoso Pires, der wie sein Konterfei keine epische Naivität, sondern stets kritische Wachsamkeit gegenüber der Fiktion kennt. Der theoretische und erzähltechnische Hintergrund des französischen *Nouveau Roman* ist hierbei nicht zu übersehen. Das Selbstverständnis des Escritor hängt aufs engste sowohl mit der Frage nach der historischen Verschlüsselung von "tempo português" als auch mit der eigentümlichen Erzählweise des Romans zusammen. Es schlägt sich nieder in Selbstaussagen, die aus dem Dialog des Escritor mit "meu lado crítico", aus dem "discutir consigo mesmo" (312) fließen. Negativ setzt sich der Escritor vom bürgerlichen "romancista cidadão" (45) ab und bezeichnet sich entschieden als "escritor da comarca de Portugal" (80) im Unterschied zum Verfasser der *Monografia do Termo da Gafeira* mit seiner völlig geschlossenen Lokalperspektive. Der für die portugiesische Literatur seit dem 19. Jahrhundert wichtige Antagonismus *campo (provincia)-cidade* wird im Bericht des Escritor reflektiert mit soziologisch-marxistischen Positionsbestimmungen, wie sie in Portugal mit der Entwicklung des *Neo-realismo* eng verknüpft sind.⁷ In der *Cartilha do Marialva ou das Negações libertinas redigida a proposta de alguns provincianismos comuns e ilustrado com exemplos rurais* (1960) hat Cardoso Pires einige Determinanten dieses Gegensatzes von Stadt und Land in der portugiesischen Sozialgeschichte untersucht, die auch in *O Delfim* einfließen. Der Escritor distanziert sich von den akademischen Größen und Denkmälern im etablierten Literaturbetrieb (19). Júlio Dantas und Augusto de Castro werden als Beispiele erwähnt. Dantas, ein Kenner jenes 18. Jahrhunderts, in dem Abt Saraiva, der Autor der *Monografia*, lebte, Verfasser der *Pátria Portuguesa* (1918), sei "von bestrickender Archaizität, in der Gewissenhaftigkeit einer genauen historischen Wiedergabe" vor allem romantischer Zeitläufe gewesen.⁸ Eben dies

5) *Ideologia e imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa 1977, p. 42.

6) Vgl. den Werkstattbericht von Cardoso Pires in *E agora, José?*, Lisboa 1977, 146.

7) Heidrun Brückner, *Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras*, Phil. Diss. München 1972, 49 - 113; Alexandre Pinheiro Torres, *O neorealismo literário português*, Lisboa 1977.

8) Giuseppe Carlo Rossi, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, Tübingen 1964, 338.

liegt dem *Escritor* genauso fern wie Cardoso Pires. Beide stellen sich der Gegenwart und übernehmen nicht die Attitüde des "narrador patriarcal" (276) aus der *Mono-grafia*. Augusto de Castro († 1972), Herausgeber einer großen Lissaboner Tageszeitung, steht für jenen Bereich der Sprachverstümmelung durch Presse, Zensur, Werbung, politische Rede, die *Escritor* und Cardoso Pires, der zeitweise selbst Chefredakteur war, wiederholt anprangern. Wenn der *Escritor* von sich bekennt: "Sou um escritor negativo" (242), so gewiß nicht im Sinne des Geistes, der stets verneint. Vielmehr stellt er klar, daß er nicht affirmativ, konformistisch wie der Abt Saraiva, aber auch anders als die "großen Toten" von Camões bis Fernando Pessoa, dem "dom Sebastião da Poesia nacional" (330), schreibt. Im ständigen Kampf gegen Fiktionen verleugnet er sogar die Fiktion, durchbricht sie immer wieder und will rational "de raciocínio em raciocínio" (260) vorgehen. Negativer Schriftsteller mag auch das tadelnde Etikett gewesen sein, das die Wächter über die reine Literatur, die Zensoren, Cardoso Pires und seinem fingierten Double angehängt haben wegen ihrer unstandesgemäßen, gefährlichen Liebhaberei, der Politik. Der *Escritor* fühlt sich als "animal tolerado, à margem" (80), er wird zum Ruhestörer in heiligen Ordnungen, als er seine Revision (242) vornimmt und den Untergang des alten Portugal in visionären Bildern beschwört. Gemessen an Kriterien wie Originalität und Schöpferum ist schließlich seine Selbstdefinition als "inventor de verdades" negativ, ja paradoxal. Die ursprüngliche Bedeutung von *invenire* (= durch Nachforschungen von anderen erfahren) bestätigt der "furão incorrigível" (72) in seinem mit detektivischer Akribie geführten Prozeß der Dechiffrierung von Vergangenheit: "recuperação histórica" (171) ist die Einholung von Geschichte im Bericht über die Vorgänge von Gafeira, aber auch die epochemachende Wiedererlangung der eigentlichen Rechte der Menschen in diesem bislang archaisch-patriarchalisch beherrschten Bezirk. In der doppeldeutigen Verwendung von *inventor* schwingt *inventio* mit als das Finden durch Erinnerung im Sinn der alten Rhetorik⁹ (gegen die Rhetorik der Lüge, der Gerüchte ziehen *Escritor* und Cardoso Pires heftig zu Feld). Hintergründig fängt die Formel vom "inventor de verdades" (im Gegensatz zu jenen, die *histórias* erfinden, wie Tomás Manuel, und daran selbst glauben (239), schließlich all das ein, was die portugiesische Literatur durch den *Neorealismo* an Wirklichkeitserfahrung hinzugewonnen hat: unerbittliche Beobachtung und engagierte Zeugenschaft. Der *Escritor* wie auch Cardoso Pires rekonstruieren Wirklichkeit, und zwar nicht nach Manier einer Kriminalerzählung (eher in einem Anti-Kriminalroman, vgl. den schneidenden Einwand, p. 248, und in *E agora, José?*, p. 171 ss.), sondern als geschichtlichen Entwicklungsgang der portugiesischen Gesellschaft mit ihren reaktionären und fortschrittlichen Kräften. Die im Roman annäherungsweise zusammengesetzte Wirklichkeit des Falles und seiner Hintergründe eröffnet parabolisch den Blick auf den tatsächlichen Zustand Portugals, in der Weise, wie der *Escritor* zu Beginn der Sequenz XXIII (257) in kühnem Bogen Vergangenheit und Gegenwart umspannt. In der Gestalt des *Escritor*, des exemplarischen Lesers, führt Cardoso Pires seine wirklichen Leser zur Einsicht, daß die portugiesische Geschichte nicht in einem alten, ehrwürdigen Buch aufgehoben ist als *tempo vencido* und auch nicht nur aus großen Toten, Ruinen oder einer "parada de grandezas" (258) besteht. Weder sebastianistische Heilserwartungen noch die Reichsvisionen des *Integralismo Lusi-*

9) Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München ³1967, 24.

tano können die neue Zeit bestimmen. Bei seinem historischen Zusammensetzspiel greift der Escritor auf *Apontamentos* (Notizhefte) zurück: spontane Niederschriften von Erlebnissen, Gesprächsaufzeichnungen, Gedankensplitter, Exzerpte, Entwürfe. Sie bieten Gedächtnisstütze und sind Schreibübungen ("exercícios de caligrafia", 279, wie in grotesk verzerrter Entsprechung die Geschicklichkeitsproben des vom Analphabeten zum Geschöpf seines Herrn aufsteigenden Dieners Domingos genannt werden). Mittels dieser als Fragment und Zitat in den Bericht des Escritor eingebauten Aufzeichnungen kann Cardoso Pires eine Fülle außerfiktionaler (im Verhältnis zum Erzählten) Reflexionen ausdrücken, die den Roman als Kommentar begleiten. Sie geben Einblick in den Vorgang, wie der Escritor anhand seiner Einträge Klarheit gewinnt. Die Lektüre der Notizhefte umspielt den Prozeß der Findung und Deutung dessen, was geschehen ist und warum es so geschehen mußte (z. B. 93 s., 288 s.). Für den Escritor sind die *Apontamentos* früh wahrgenommene "signos abreviados" (279), Kürzel und Sinnbilder, deren wahrer Sinn sich ihm erst von dem Augenblick an erschließt, da er sich an die Ausführung der vorgemerkten "ideia a desenvolver" (312) macht. Das aphoristische Selbstzitat, in einer Fußnote beiläufig abgesetzt, kann so die Rechtfertigung zum Roman *O Delfim* werden:

A descrição do passado revela um sentido profético no comportamento dos indivíduos que resulta de os estarmos a estudar numa trajectória histórica já conhecida (312).

Die beiläufigen *Apontamentos* des Escritor stehen zur gelehrten *Monografia* des Abtes in einem Verhältnis der Spannung und negativen Umkehr (94 s.). Sie sind "ruínas de prosa" (288), Bruchstücke zu einem Buch *in statu nascendi*, zugleich aber unvollendbar, da Tomás Manuel, aus der Begegnung mit dem sie entstanden, als lebendes Modell nun nicht mehr für Nachfragen, Korrekturen zur Verfügung steht. Jegliche Hinzufügung würde den Escritor wie den Abt zum "Erzähler toter Zeiten" machen, dessen Prosa ein "inventário de ruínas" (40) ist, in der Tat die Chronik des Niedergangs eines Herrenhauses und des Verfalls seit römischer Zeit. Die *Apontamentos* reproduzieren geradezu die ins Mythische gewachsene Kollektivgestalt der acht Palma Bravo wie ein Pastiche (308) aufgrund der früheren Beschäftigung des Escritor mit der Familiengeschichte seines Gastgebers. Im Vexierspiel zwischen Erinnerung, Lektüre der *Monografia*, Vorstellung von der alten Welt ("mundo antigo" im Doppelsinn), Gegenwartserfahrung und entstehendem Werk stellen die *Apontamentos* eine wichtige Zwischenstufe dar sowohl als Erzähl- wie auch als Erkenntnisregister. Sie implizieren auf kunstvolle Weise den 'Autor' als idealen Leser.¹⁰

"Recuperação histórica" - Wiedergewinnung historischen Verständnisses und Wiedereinsetzung ursprünglicher Rechte - bewegen Escritor und Cardoso Pires. Beide verbindet mit dem (fiktiven) Historiker Saraiva die "Leidenschaft für das Detail" (171) und mit nathalie Sarraute die Suche nach den "kleinen, wahren Tatsachen". Aus der Selbstdefinition des Escritor als "inventor de verdades" ergibt sich sein Ethos der dokumentarischen Strenge (*rigor*, z. B. 107, 195, 312). Die Erzählung löst sich auf in eine quasi objektive, dialektische Wiederherstellung von Gescheh-

10) "O acto de escrever é também em si mesmo uma leitura, uma leitura solitária." *E agora, José?*, 142.

nissen, wobei der Escritor, die Fiktion ständig durchkreuzend, die protokollarische Exaktheit, die strenge Übereinstimmung mit der *vérité des faits* (134) ständig unterstreicht.¹¹ Die historischen und biographischen Einzelheiten werden mittels verschiedener Quellen (Zeugen, Akten, Chronik, eigenes Wissen) extrapoliert und zu einem schlüssigen Bild zusammengefügt. Der Escritor besitzt selbst zu Anfang seiner Recherchen keinen Überblick und durchschaut auch die tieferen Zusammenhänge nicht. Filmisch registriert er die Szenen der Zeugenaussagen und nähert sich durch Überlagerungen von einzelnen Referenzbereichen¹² hindurch der "fe dos autos" (195). Parallel dazu verläuft der Vorgang, in dem sich der Escritor anhand der *Monografia* auf der Suche nach Gafeiras wahrer Zeit in konzentrischen Bewegungen Geschichte aneignet.¹³

Die Überlagerungen der verschiedenen mündlichen Informationsquellen, die polyphone Stimmenführung zwischen Hören-Sprechen-Lesen-Aufschreiben, stellt der Escritor mit der Gestalt des Losverkäufers/Dorfausrufers in allegorischer Dichte vor. Gafeira ist voller Gerüchte, mythischer Erwartungen, verkrusteter Meinungen, Tabus. Diesen irrationalen Zustand der Verwirrung (*delírios populares*, *louco*, *vinganças*, *mistérios aldeões*, 30 s.) beherrscht der alte Ausrufer gleich einem Teufel mit seinem "discurso tortuoso, carregado de meias palavras" (30), "tecendo renda de palavras" (31), pendelnd zwischen "a fábula e a justiça". Aus seinen Wortwiederholungen spricht die Tradition, und dennoch ist er im Gegensatz zum Escritor ein "profissional de novidades" (29) (man vergleiche dazu die von Werbetextern und Journalisten gelieferten Kontrafakturen der Nachrichten!).

"Cada ofício com seu estilo" (27): die Beschreibung von Gafeira in der *Monografia* des Abtes Saraiva zeigt die "padrões centenárias de um modo de viver" in der Biographie der Palma Bravo. Der letzte Vertreter dieses Geschlechts, eben der kinderlose Dauphin-Kronprinz, der das Erbe nicht verlieren will und schließlich vom eigenen Diener entthront wird, verfolgt die fixe Idee "figurar nos livros ao lado dos antepassados" (44 ss.): er will einen Mythos hinterlassen und ihn zugleich nähren. Die Chronik des Abtes liefert den Spiegel, in dem er sich selbst bestätigt sehen kann.¹⁴ Die Zeit des Geschichtsbuchs und der Herren über Gafeira ist deshalb eigentlich der Zeit enthoben, ein "passado intemporal", ihre Geschichte ist Stillstand, ein ständiges Kreuzen von Legenden. Geschichte erstarrt zum Totenkult ("estar mais perto dos mortos, repetir-lhes a palavra", 44) das Herrschaftsgebiet um die Lagune wird tabu (*intocável*) "em nome de lenda e do costume", es wird numi-

11) "E por clara metodologia de investigação que a obra de Cardoso Pires cria o facto histórico (h minúsculo: histórico de narrador, H maiúsculo: Histórico do subtexto) como pressuposto e resultado da procura." Lepecki, a.a.O., 43.

12) Vgl. die Schemata in *E agora, José?*, 189 - 193.

13) "A História é como os sonhos para Freud. Reconstrói-se depois de vivida em Tempo e em lugar definidos. O diagnóstico duma experiência colectiva utiliza cadastros e referências que, na análise do fenómeno ultrapassado, são as chaves que mais exemplarmente sublinham as relações da actualidade." *Cartilha*, 50.

14) "O imobilismo da fidalguia de antiga cepa está longe de compreender estruturações a largo prazo ... em seu parecer, o progresso consiste num retorno aos valores convencionais ainda que sob novas metamorfoses. Donde, firmar-se o homem conservantista no espelho do passado como recurso de confiança e de tranquilização em face dos desvarios e das mudanças ... do mundo." *Cartilha*, 15 s.

nos in der Wolke angezeigt. In dem Maß, wie der Escritor lesend in die *Monografia* eindringt, erkennt er, daß seine Jagdbekannntschaft mit dem Bohème Tomás Manuel (fidalgo boémio = Marialva) im Grunde nur die fatale zyklische Wiederholung eines uralten Musters ist. Die Enträtselung der *vita* des Ingenieurs ergibt die generische Biographie aller Tomás Manuel über die Jahrhunderte hinweg (69 s.). Identifizierungen, wie sie die Geschichtsforschung prinzipiell verlangt, werden in der Sage zunichte (daher Tomás, o Fundador, Tomás III usw.). Thomas der Gründer (69) entspricht der legendären Stammvaterfigur¹⁵ des römischen Gafeira, Octavius Theophilus, "Pai de Pátria" (15). In seiner *Cartilha* bezeichnet Cardoso Pires dieses Phänomen als "divinização do Pater-Familias" im paternalistischen Gesellschaftsgefüge (a.a.O., 190). An der Spitze des neuen Gafeira steht die schillernde Gestalt des Regedor, "capitão dos Noventa e Oito" (247). Wenn der Escritor "zum zehnten Mal" (60) die in der *Monografia* hochgelobten *lavradores*-Gesta studiert und zehn Vorläufer des Tomás Manuel, allesamt "fantasmas de fidalgos", in der Patriarchenreihe ausmacht, so bedeutet die Zahl zehn symbolisch nicht nur ein abgeschlossenes Stück Geschichte, sondern sie spielt ambivalent auch auf die versammelten Mächte der mittelalterlichen Finsternis an.

Die Art und Weise, wie der Escritor die Biographie des Dauphin erforscht und, mit ihr verwoben, die Geschichte Portugals entdeckt, entspricht keineswegs dem mittelalterlichen Geschichtsverständnis der *Monografia* und ihrer mündlichen Replik in der apogetischen Wiederholung durch die Wirtin (43 ss, 58). Der Bericht des Escritor über Geschehnisse in der empirisch-historischen Wirklichkeit schlägt unversehens bei der Lektüre eines Geschichtswerkes in episches Erzählen um, das gerade nicht, wie es sich Tomás Manuel wünschte, dazu herhält, "iludir o tempo ad-verso" (44). Im Gegensatz zu den Hausierern mit alten Zeiten ("bufarinhas de outros tempos", 20, wie zum Beispiel dem Historiker Saraiva, Pinheiro Chagas, dem Losverkäufer, der Herbergswirtin) bewältigt der Escritor als Zeuge die Gegenwart aus der Geschichte. Inmitten einer der wie in der *Cartilha* (a.a.O., 11) beschriebenen Krisensituation nationaler Strukturen schickt er sich an, das Land zu überdenken ("repensar a nação"). Daher fällt die Kritik an der Glorifizierung portugiesischer Geschichte der Entdeckerzeit (152 ss.), gerahmt von Zeitungsberichten über die jüngsten Weltraumfahrten und den Warnungen des *Velho do Restelo*, auch besonders scharf aus. Saraivas Chronik zeichnet eigentlich den Zustand jener "sociedade agonizante e requintada" (*Cartilha*, 57),¹⁶ in die der Escritor bei seinem zweiten Besuch in Gafeira immer tieferen Einblick gewinnt. In der historischen Perspektive durchschaut er die soziale Fassade des Ortes. Wenn Gafeira an der Lagune auch kartographisch genau vermessen wird (161), so entziehen Ursprungs- und Gründermythen das Gebiet dennoch der raum-zeitlichen Fixierung. Ort und Lagune werden durch

15) Die Anspielung auf Lusus, den legendären Begründer Portugals und Sohn des Bacchus (vgl. Camões: *Os Lusíadas*, III, 21) wird deutlich ironisiert durch das 'Zitat' aus der *Monografia* (258), in dem von Orgien der Bacchusverehrer im römischen Gafeira die Rede ist.

16) Zahlreiche Bilder verdeutlichen den Dekadenzgedanken: glórias sepultadas, abatimento, falar obrigatoriamente de ruínas, estendal de grandezas romanas, inventário de ruínas e de coisas paradas, ossário da história, cadáveres de peixes santos, terra esquecida, vor allem die 'Fußnote' (75) über das Prinzip der Exklusivität in der Sozialphilosophie des Marialva.

Bilder verrätselt und zeichenhaft angedeutet. Da ist die enorme Mauer (14) als steinernes Buch mit der prophetischen Inschrift (vaticínio),¹⁷ die wie in der *Monografia* Widmungsspruch und Epitaph in einem darstellt. Sie ist ein Echo aus ferner, römischer Zeit, dient aber zugleich auch 'jetzt' der Eidechse, dem Sinnbild der noch nicht zu sich gekommenen Zeit der portugiesischen Geschichte ("o nosso tempo amesquinhado"), als Lebensraum. Da ist ferner der Platz von Gafeira, Theater der Zeiten im kosmischen Zyklus (13 s.). Und da ist die Lagune, von weitem angezeigt durch eine Wolkenkrone, "refúgio da abundância, coração, odre" und Friedhof der toten Fische in einem. Gafeira ist nicht als realer Ort, sondern als Beschreibung eines Zustands wichtig, wie es Cardoso Pires in einem Interview ausdrückte: "donner un climat, un parfum, une température d'un pays".¹⁸ Die Fiktionsironie des Autors zeigt dem Leser einen Escritor, der den Dingen "aqui na Gafeira, e não num lugar apócrifo sem idade nem assinatura responsável" (163) auf den Grund geht, erklärt jedoch gleichzeitig, die Vorfälle hätten sich zu beliebiger Zeit an einem anderen Ort in gleicher Weise zutragen müssen. Das alte Portugal der *Monografia* mit seinen "cavaleiros lavradores" und "guerrilheiros de crucifixo" (170) sieht der Escritor wie in einem Ausschnitt in dem König über die Lagune nachleben. Diese anachronistische Gegenwart wird zum Beispiel durch die Gestalt des Prior Tarroso, des "cavaleiro-prior", veranschaulicht. Schon die Gegenüberstellung der *Monografia* mit "Belegen" aus einem Haushaltsbuch der Palma Bravo von 1861 läßt die tief wurzelnden Strukturen des provinziellen Paternalismus erkennen (z. B. im "método de controle da dependência", 269, vgl. dazu *Cartilha*, 190). Den gegenwärtigen Umbruch von der Agrar- zur Industriegesellschaft und die Folgen der Emigration erfährt der Escritor im ersten Zugriff mit der soziologischen Kategorie "camponeses-operários", die er als Fußnote aus den *Apointamentos* in seinen Bericht übernimmt (129 s.). Mit bedrückender Dichte evoziert er dann die Vision der in der Dämmerung von der Fabrik heimkehrenden Arbeiter auf ihren Fahrrädern (224 s), distanziert im lettristischen Gedicht auf "Os vagalumes", die Glühwürmchen. Als "mensageiros de ferro e de carvão" werden sie an die Stelle der "camponeses-operários" rücken (261). Mit der Landnahme der Lagoa durch die Kooperative hat die Revolution begonnen. Das Fest über den Ruinen (258 ss., nämlich der römischen Vorvergangenheit und der feudalen Zeit) eröffnet die neue Ära. Diese Demonstration der Macht widerlegt die alte Verdammung der "festins e orgias" (19) aus der *Monografia* durch eine positive Erfüllung als "graça transformadora": Gafeira kann erlöst werden! "Jede Zeit hat ihren Preis" (154), diese Geschichtseinsicht aus dem Munde des Ingenieurs, der den Fortschritt als Schwindel mitmacht, nur um die eigenen Privilegien zu bewahren und das Leben zu genießen, soll sich am Dauphin wie ein Menetekel bewahrheiten.

Als Historiker beruft sich der Escritor auf zwei Musterautoren als Maß für seine *recherche du temps perdu*. Xenophon erscheint ihm als das (verfremdete) antike Vorbild gegenüber dem mittelalterlich denkenden geistlichen Verfasser der *Monografia* von 1801. Den Zisterzienserabt bezeichnet der Escritor als "precursor nas memórias da Gafeira" (95). Xenophon schätzt er andererseits als Patron der Jagd-

17) "legenda de caracteres ibéricos, digo, lusitanos" (15) und Anspielung auf das Pilatuswort "Quod scripsi, scripsi" (80) (Joh. 19, 22).

18) Alvaro Manuel Machado, in: *La Quinzaine Littéraire*, Nr. 97, 1970, 12.

schriftsteller (72) und "magnífico guerreiro das letras". Was diese Berufung auf einen griechischen Schriftsteller bedeuten soll, läßt sich erschließen, wenn man nicht nur wie Lepecki (a.a.O., 71) die beiden Xenophonbilder des Escritor und seines Gesprächspartners im Weinkeller komplementär zusammensetzt, sondern Xenophons Werk sozusagen *à rebours* hinter das des Escritor projiziert. Dieser stellt sein 'Vorbild' hin als Jäger, Kriegsberichterstatler, Krieger-Philosophen ("filósofo-guerreiro") und historisch-politischen Autor (Prinzenerzieher), der von Leben und Tod handelt. Damit lassen sich in der Tat sowohl das xenophontische Oeuvre als auch Berührungspunkte mit dem Escritor kennzeichnen, der, selbst ein Jäger, wie ein Reporter - als *furão* - die geheimnisvollen Vorgänge in Gafeira zu erforschen versucht, den Krieg um die Lagune darstellt und von der Erziehung des letzten Infanten berichtet, nicht ohne sich Gedanken zu machen über Menschen und Geschichte seiner Heimat Portugal. Cardoso Pires verwischt freilich kunstvoll die Bezüge, so daß man nicht eigentlich sagen kann, der Escritor sei ein "novo Xenofonte" (Lepecki, a.a.O., 142). In einem geistreichen Maskenspiel werden sich beide wie in einem "espelho desfocado pela distância" (24) ähnlich-unähnlich.¹⁹ In den *Hellenika* schreibt Xenophon die Geschichte Griechenlands als reine Kriegsgeschichte, ohne nach größeren Zusammenhängen und tieferen Ursachen zu fragen; er stellt die Leistung der einzelnen Führerpersönlichkeit in den Mittelpunkt und erörtert psychologische Aspekte der Herrschaftsausübung. Xenophon, der die Demokratie ablehnte, hatte auf seiten Spartas gegen seine Heimat Athen kämpfend die Verbannung auf sich genommen, genoß aber als Staatsgastfreund im Exil alle Annehmlichkeiten des Lebens auf dem Lande. Ganz anders der kritisch eingestellte Escritor "am Rande der Gesellschaft". Sein Werk ist wie Xenophons *Anabasis* ein Augenzeugenbericht. Wenn die eine aristokratische Monarchie verherrlichende *Kyropaideia* in Form eines historischen Romans den Idealstaat und die Weltherrschaft des Kyros vorführt, so vermittelt die Dynastie der Palma Bravo bis hin zur luxuria des Letzten keineswegs das Bild musterhaft genügsamer Herrschergestalten. Eine weitere merkwürdige Parallele zum Escritor ergibt sich schließlich aus Xenophons Erinnerungen an Sokrates in den *Apomnemoneumata* mit der Verteidigung des Philosophen gegen eine fingierte sophistische Anklageschrift. Sokrates wird darin als Meister gelebter Weisheit in einer lockeren Gesprächsfolge vorgestellt, in denen Erinnerungen, Erfindungen und Exzerpte zusammenfließen. Der Escritor negativo (262) erschließt den verhängnisvollen Lebensweg, die "costumes de macho", des Dauphin und seine Lebensphilosophie als Marialva aus dokumentarischem Material, persönlichen Erinnerungen und den unter den Bewohnern Gafeiras umlaufenden Gerüchten. In dem Kellergespräch, in dessen Verlauf Sokrates auch erwähnt wird, spielt der Tod, bildlich im Stierkampfplakat mit Manolete präsent, eine große Rolle. Das Verhältnis des Escritor zu Xenophon ist wie in einem Vexierbild vielfach gebrochen und ebenso wenig eindeutig wie das zum Abt. Das Modell Xenophon stellt eines der Verwirrzeichen dar, die Cardoso Pires auslegt, um die paradoxe Situation historischen Erkennens auszudrücken.

19) Bedenkt man, daß die bis in das späte 18. Jahrhundert ungebrochene Wertschätzung Xenophons ins Gegenteil umschlug und er in der Folge als Frömmeler und Vaterlandsverräter in Verruf geriet, so überrascht die Wahl dieser Chiffrefigur.

Das Verhältnis des Escritor zu Agostinho Saraivas *Monografia do Termo da Gafeira* ist komplizierter und sehr subtil in Komposition und Bildersprache von *O Delfim* verwoben. Der Escritor hat dieses fromme Werk, das Geschichte *sub specie aeternitatis* betrachtet, schon früher Zeile für Zeile gelesen und Auszüge in seine Merkhefte übertragen. Für ihn ist das angeblich zwischen 1790 und 1801 entstandene, vom Geist der Großen Revolution allerdings gänzlich unberührte Buch ein Vorläufer in doppelter Bedeutung des Wortes *memórias* als persönliche Erinnerung an Gafeira und chronikalischer Bericht über Gafeira. Die in die Tradition der historischen Schule von Kloster Alcobaça (16. bis 18. Jahrhundert, *Monarquia Lusitana*) hineingestellte Abhandlung gibt den Nachforschungen des Escritor eine "lição de mestre" wohl eher dafür, wie Geschichtsschreibung heute nicht mehr betrieben werden kann. Wie bei der Beziehung zu Xenophon, so ergibt sich auch hier die volle Bedeutung der *Monografia* erst aus verschiedenen Perspektiven. Der Abt wird mit seinem Werk kritisch in die Reihe der "sábios de livraria" (57) im Gefolge von *De antiquitatibus Lusitaniae* des Humanisten Lúcio André de Resende eingereiht, der in Portugal das Interesse an Archäologie und Epigraphik geweckt hatte. Römische Ruinen und Inschriften behalten auch für die Abt tiefe Bedeutung (vgl. das doppeldeutige Spiel mit Glória = ruhmreiche Vergangenheit und *doxa* im liturgisch-biblischen Sinn, 120). Daß schon die apologetisch-patriotische Zielsetzung der *Monografia Lusitana* den Konflikt mit den humanistischen Forderungen nach einer durch Quellen abgesicherten und von den historischen Hilfswissenschaften unterstützten Geschichtsschreibung heraufbeschwor, spiegelt sich in der Einschätzung der *Monografia* durch den Escritor ("gosto oficial", 57; "elógios aos Palma Bravo", 42). In pseudoarchäologischer Manier (etwa das 'Zitat', 258) wird hier wie dort Geschichte durch phantastische Auslegung der Bibel, Legenden und antiker Zeugnisse anagogisch zusammengeschrieben. Saraivas Verfahren in der *Monografia* entspricht genau dem des Bernardo de Brito, der sich etwa auf von ihm selbst erfundene antike und neuere Gewährleute beruft und die portugiesische Geschichte mit erbaulichen Betrachtungen in der Art eines spätmittelalterlichen Ritterromans erzählt. Der anachronistische Titel *Monografia* enthüllt nicht nur die einschichtige (nämlich zeitlose: "presente intemporal", 171, oder "passado intemporal") und einzig auf die Herrschenden ausgerichtete Geschichtsoptik des Abtes, sondern auch die Verkürzung nationaler Historie, die dadurch entsteht, daß "Comunidade, país ou vida social por 'Casa'" ersetzt wird ("os integralistas lusitanos assim fizeram", *E agora, José?*, 161). Daher erscheint der Abt mit seiner Lokalgeschichte als einer jener "sábios domésticos", die "ingenuidades" schreiben (57). Das ist weder des Escritor noch Cardosos historisches Erkenntnisinteresse. Gegenüber der einfachen Monographie und im Gegensatz zu Tomás Manuels Ideal einer alles simplifizierenden Literatur bedient sich der Escritor aller Register einer *poligrafia*, die sich facettenreich zusammenfügt aus eigenen Aufzeichnungen, dokumentarischen Zeugnissen, Zitaten, Gesprächen, Beobachtungen, Reflexionen, Legenden, Gerüchten, Mythen. Wie das Verständnis der *Monografia* als Vorbild konterkariert werden muß, demonstriert der Escritor selbst als "leitor impuro" des ehrwürdigen Wortes in einem Gesprächsspiel gegenüber dem "comentário" der Herbergswirtin, die ihm die *Monografia* in die Hand gegeben hatte. Diese Schlüsselszene korrespondiert mit dem Gespräch, das

der Escritor im Weinkeller mit dem Ingenieur-Infanten über Xenophon führt. Die Wirtin sucht in der *Monografia* wie in einem Ritterroman acht²⁰ "fidalgos de bom coração" (41), die für den Escritor natürlich ein Hirngespinnst sind. Er zählt übrigens einschließlich des letzten elf Palma Bravo. Die Wirtin verkörpert die unbewußte, kritiklos-gutmütige Übernahme des durch Saraiva kanonisierten Geschichtsbildes von Gafeira (58). Nicht ohne maliziösen Seitenhieb auf die politischen Verhältnisse im Portugal der sechziger Jahre greift Cardoso Pires hier das in der alten Chronistik gern betriebene Spiel mit der Ortsnamenetymologie auf: Gafeira bedeutet Ort der Räude; damit hängt auch die unheilvolle symbolische Bedeutung der Hunde in dem Roman *O Delfim* zusammen. Die Leprosen leben ausgeschlossen von menschlicher Gemeinschaft. Urdiceira, der Ort, wo Maria das Mercês umkommt, hängt mit *urdir* = anzetteln, aushecken zusammen.

Als eine der in dieser Gegend leidenden Namenlosen ist die Wirtin ("criatura sofredora", "formiga-mestra", 39 s., "mastodonte") der fatalen Ansicht, daß in der *Monografia* - "a bíblia do Dom Abade" (43) - ähnlich wie im Buch der Bücher alles enthalten sei. Die Chronik ist für sie aus "viel historischer Wahrheit" gemacht (41); sie löst sich auf in eine Reihe moralisch belehrender, beispielhafter Lebensgeschichten - *casus virorum illustrium*/"pessoas de qualidade" (*Cartilha*, 13). Nicht umsonst erfreuten sich die *Contos e histórias de proveito e exemplo* von Fernandes Trancoso bis in die Zeit des Abtes großer Beliebtheit.

Im Ansatz, Vergangenheit zu enträtseln ("decifrar o passado", 9) weiß sich der Escritor mit dem Abt Saraiva einig, nicht jedoch in dessen Absicht, eine offizielle, *ad usum Delphini* zugeschnittene Lesart zu geben, eine Legende. Die *Monografia* stellt mythisch-epische Zeit dar mit einander immer gleichen Helden, die stets die gleiche Sprache reden und sich gesichtslos übereinanderschieben als erstarrte Schattengestalten wie aus einem Totenreich. So stellt der Escritor fest, daß tatsächliche Aussprüche des Tomás Manuel und 'ahistorische' Sprichwörter früherer Tomás Manuels gegeneinander ohne weiteres austauschbar sind. Diese beliebige Verfügbarkeit (vgl. 308) wird durch den Vergleich mit dem "Fries der Herrschenden" auf einem verwitterten Basrelief (163) oder mit den Fürstenprofilen auf einem Medailon plastisch verdeutlicht. Eine andere szenische Umsetzung dieser wesentlichen Dimension vermitteln das längst zur Farce geratene paraliturgische Weihnachtsmahlritual oder die "epopeia dos lenços vermelhos" (163). Unheimliche Entsprechung und Konsequenz der mythischen Geschichtsvision Saraivas sind die populären bis vulgären "cruzamentos de lendas" (47, 162), die abergläubische Furcht vor Geistern, die Verkrustung der überkommenen Ordnungen. Gegen die irrationale Mischung von Gefühlen und Gerüchten richtet sich der aufklärerische Elan des Escritor. Die *Monografia* kann nur im Sinn der Mächtigen gesprochen "tão cheio de bom senso" (gefügtig machende Moral und angepaßte Gelehrsamkeit) sein, nicht jedoch im Sinn des Escritor und seines Erfinders. Für ihr Verständnis und Engagement fehlt darin wesentlich "gosto exacto" (312), das Merkmal für hier und jetzt angemessene Wahrnehmung, treffsicheres Unterscheidungsvermögen "em face da distância e da ausência" und sprachlich feinfühligster Ausdruck. Als Gralshüter der *Antiquitates Lusitaniae* meidet Saraiva die Gegenwart. Kirchliches Imprimatur und königliches

20) Die Zahl acht gilt als Symbol des neuen Anfangs: der achte Sohn Jesses ist der von Gott erwählte König Israels.

Druckerprivileg bekräftigen als Zeichen der Konformität den "gosto oficial" (57 s.). Der Abt spannt das lokale Geschehen wie in einem exemplarischen Bilderbogen ein zwischen patriarchalischen Aufgang mit dem Prototyp des Octavius Theophilus (ironisch-anachronistisch "Gottlieb!") und apokalyptisches Ende (57). Das Land Portugal kommt darin aber nicht vor. So sieht sich der Escritor zwischen zwei "polos de ruínas" gestellt, die vergangene Pracht antiker Größe und den Ruin der Gemarkung von Gafeira bis zum Verschwinden des letzten Dynasten. Als *laudator temporis acti* vermag Saraiva dem Escritor keine Erklärung für Hintergründe des Falles von Tomás Manuel zu bieten. Der Escritor beschließt zwar, das Buch nochmals anzulesen, nimmt dann aber das Ergebnis der beabsichtigten Lektüre mit der Feststellung vorweg, daß der geistliche Historiker dieses Gafeira doch nur "verkürzt" ("tempo amesquinhado" als Kennwort für die wirkliche, aktuelle, aber offiziell verdrängte Geschichte Portugals) darstellt als "göttliche Wunde" (57). Damit wird Abkehr vom Leitbild Saraiva signalisiert, die sich über imaginäre Zwiesprache mit ihm, Lektüre und Zitate bis zur sarkastischen Kritik steigert. Der Abt deutet Gafeiras Entwicklung im göttlichen Heilsplan als "exemplo de castigo" (18 s.) für heidnische Ausschweifungen. Verheißung und Fluch bedingen einander. Dagegen sinnt der Escritor eine 'Gegen-Rede' aus, die den theologischen Providentialismus und die Sündenstrafendidaktik aus den Angeln heben soll. Der Escritor stellt die Geschehnisse um Tomás Manuel und Maria das Mercês (Immanuel als Messiasname =Gott mit uns - Maria der Gnaden!) durchaus so dar, als würden sich die uralten Voraussagen bei dem prophetischen Dom Abade in vielen düsteren Zeichen der Entsprechung im profanen Sinn erfüllen (z. B. wunderkräftige Heilwasser - Tod der Maria durch Ertrinken mit parodierender Anspielung auf den Anfang des Johannes-Evangeliums; Prasserei und Orgien in heidnischer Zeit sowie im Haus des Marialva - Fest der Aale nach seinem Verschwinden; Fischreichtum der Lagune - Tod der "peixes patriarcais" - Festschmaus der emanzipierten Bauernarbeiter). Andererseits packt der Escritor aber seinen Gewährsmann auch beim Wort und sieht das, was als Bluterbe übertragen wurde, als "prenúncios felizes" (259), nicht als lastenden Fluch. Ironisch wird die endzeitliche Prognostikation gespiegelt in der für die Jagd wichtigen guten Wettervorhersage zum Fest der Aale oder in der sarkastischen Vermutung (159), der Abt würde wohl Auswanderung, Fabrikarbeit und Verlangen nach besseren Lebensbedingungen verständnislos als verwerfliche Zeichen von "luxo e desgoverno" verstehen. Erst die Fortschreibung der *Monografia* bis in die unmittelbare Augenzeugenschaft des beobachtenden, forschenden und kombinierenden Escritor ermöglicht die genaue Ausdeutung des alten Buches. Es wird buchstäblich aufgehoben in der anbrechenden neuen Zeit der 'Revolution': das alte Portugal geht endgültig unter. Als Leser wider den Strich übte der Escritor in den kühn verschachtelten Erzählzügen des Romans *O Delfim* historische Kritik an der Chronik, er entmythologisierte sie. Wenn Lepecki (a.a.O., 153) meint, die *Monografia* sei "modelo e exemplaridade para o actual 'reporter' da Gafeira", so sollte nicht übersehen werden, daß das Verhältnis zu Saraiva ähnlich wie das zu Xenophon mehrdeutig schillert. Geistlicher wie weltlicher Autor üben sich zwar in der Entzifferung von Vergangenheit, Methode und Folgen sind jedoch bei beiden völlig verschieden. "Palavra veneranda" (9) ist nicht nur bewundernd, sondern auch denunzierend gemeint, was den unbedingten Gültigkeitsanspruch sakralisierten Sprechens betrifft ("como mandam as narrações sagradas", 22). Der Abt ist in doppeltem Sinn "narrador patriarcal"

(276): sowohl allwissender Erzähler aus der Schau der Vorsehung als auch Erzähler aus alter Feudalzeit über die Epoche der Patriarchen Palma Bravo. Während er ein "inventário de ruínas e de coisas paradas" (40) ausbreitet, bricht der Escritor ungestüm aus dem "Beinhaus der Geschichte" aus (257). Die Fiktion einer historischen Dokumentation im Rahmen des Romans dient Cardoso Pires dazu, portugiesische Geschichte und den Ansatz für ihre Deutung einzuführen. Lepecki vergleicht das Verhältnis von Abt und Escritor in strukturalistischer Begrifflichkeit mit dem von *langue* und *parole*. Man könnte freilich auch an Intertextualität denken im Sinne von Kristeva, nach der ein literarischer Text durch Neulesen und Umschreiben gegebener Texte immer Reaktion auf Texte ist. Die zitierte Prophezeiung aus der *Monografia* (18) und, mit dem Motto *Ad usum Delphini* (63) emblematisch gerafft, auch die römische Inschrift (15) sind vorgeschriebene, vorgefundene Texte, die durch Geschehnisse und Gestalten in der *Monografia* historisch illustriert und exemplifiziert werden.²¹ Zugleich gehen sie aber auch ein in den entstehenden Text des Escritor (vgl. 127!), für den jenes Buch, eigene Augenzeugenschaft, Erinnerung, Aktenkundiges und all das, was in der Luft liegt, den Horizont eines neuen Kontextes abstecken. Der innere Vorgang der Vergewisserung und das daraus resultierende, aber vorerst nur imaginierte Buch des Escritor schneiden die *Monografia* des Abtes regelrecht auf.

Dies geschieht nun vornehmlich in Bildern, Symbolen, Metaphern. In besonderer Weise organisiert die Jagdbildlichkeit die vielfältigen, im Roman verschlüsselt vorgestellten Bedeutungsebenen und historischen Bezüge. Als Bauelemente verleihen die Jagdvergleiche der *narrativa* des Escritor einen tiefen strukturellen Zusammenhang durch Zeiten und Räume, angefangen von der tatsächlichen Situation (Warten am Vorabend von Allerheiligen und Allerjäger (!) auf die Eröffnung der Jagd, 363) über die Erinnerung an die Safari "letztes Jahr", hin zu den besitzrechtlichen, politischen Veränderungen, die sich in der "heutigen" Vergabe der Jagdscheine durch die Kooperative der 98 ausdrücken (Verschwinden der alten Herrschaftsordnung) und zurück zur Hierarchie der Jägerämter im *Ancien Régime*. Über allem aber bildet die Jagd eine metaphorische Parallele zum Vorgang des Berichterstattens im Escritor-furão (Schnüffler), dem "furão incorrigível" (72), der mit kriminalistischer Strenge und instinktiver Sicherheit der Vergangenheit auf die Spur kommt.²² Der Escritor ist tatsächlich ein leidenschaftlicher Jäger und Leser von Jagdbüchern (*Tratado das aves*, 65), "escritor caçador" bleibt freilich im Blick auf das Selbstverständnis des furão (Frettchen) auch doppelsinnig. Die Jagd ist ausschließlich die Welt des Mannes, des *macho*, als dessen Typ Tomás Manuel erscheint. Der Escritor deckt dessen Verhältnis zu den Frauen, den Unreinen, ebenso wie das zum verstümmelten Mestizen Domingos auf, jener armen, abgerichteten Kreatur "ao serviço do caçador" (73 s.). Der Zustand der Hörigkeit wird emblematisch im Bild der "Dois cães e um escudeiro" gezeigt. Dem entspricht die schriftliche

21) Das verdeutlicht ikonographisch nicht nur der Stich mit dem Grundriß der römischen Säulenhalle als Frontispiz in der Ausgabe der *Monografia* (15), sondern auch, allerdings bloß gedacht, die rituelle Schenkungsszene (163) als "vinheta para abrir o capítulo dos fidalgos de bom coração".

22) Vgl. dazu den reflektierenden Exkurs über den Spürsinn von Jagdhunden und den Instinkt des Dieners Domingos (266).

Spiegelung der mittelalterlichen, adeligen Gesellschaftsordnung in der *Monografia* des Abtes mit ihren Rängen der "couteiros reais", "falcões", "monteiros-mores" (191 ss.) oder der Prozession von Herr, Tieren und Diener (102). Jäger und Wild werden wiederum entsprechend Würden und Wert abgestuft (z. B. Eberjagd, 170). Um so mehr bewundert der Escritor die "bescheidenen Uferschützen", das einfache Jägervolk. Für die alten und für die neuen Besitzer der Lagune ist die Jagd eine rituelle Machtdemonstration (269), eine Form des Krieges (32, 236, "batalha", "carnificina", 78, "massacre", 349).²³ Der Tod des letzten Jägerjunkers wird denn auch inmitten einer unheilvollen Naturszenerie - Brackwasser, Abschuß von Wildgeflügel, insbesondere der tapferen Königsenten, *struggle for life* unter den Arten - beim Rudern über die Lagune vorausbedeutet (Sequenz XXV a). Dieser klassischen Schlachtszene, die wie das Jagdthema auf Xenophon verweist, entspricht wiederum die Assoziationskette des bestürzten Padre Novo: "caça-tiros", "tiros-revolução", "revolução-subversivo" (216), die zur Deutung der Jagd auf die aktuelle Umwälzung in Gafeira zurückkehrt. Schließlich wird das Geschehen um Maria, Domingos und Tomás Manuel in einer Jagdfabel von "Wachtel und Hund" resümiert, die der Escritor als 'Zitat' aus dem Traktat über die Vögel seinen *Apontamentos* entnimmt (300 ss.): ein kunstvoller²⁴ literarischer Spiegelkommentar zur dokumentarischen Erkundung, zugleich aber auch ein erzähltechnisch raffinierter Griff. Innerhalb des fiktionalen Erzählens wird der Roman ausdrücklich durch Zitat bzw. Lektüre eines Stückes naturwissenschaftlicher Prosa interpretiert, das zur Fabel stilisiert ist, im Grunde aber die moralisierende Allegorese der mittelalterlichen *bestiaires* parodiert. Das ist eines der Beispiele für die von Lepecki festgestellte, häufige "oscilação do texto (von *O Delfim*) entre ficção e ficção documental" (a.a.O., 159).

Die Tiersymbolik spielt in *O Delfim* schon vom Titel her (Delphin-Dauphin) eine große Rolle. Während sich der Bericht mit zahlreichen eingestreuten Fiktionsdurchbrechungen betont tatsachengetreu gibt, bereitet sich darunter die Rede des Escritor in bilderreicher Umschreibung dessen aus, was er sieht, hört, weiß und denkt. So kommt die Fiktion durch die Hintertür doch wieder zu ihrem Recht. Was die *Monografia* des Abtes wissenschaftlich und die Erhebung des Escritor in wahrheitsgemäßer Reportage erfassen, das erweitert sich fiktional-fiktiv in ein allegorisches, von Tieren - wie es der Phantasie eines Jägers ansteht - bevölkertes Universum. Die Fabel (wie auch Parabel, Emblem, Allegorie und Exempel) bieten sich als Möglichkeit an, Reflexionen, Satire und sozialkritische Raisonnements zu verschlüsseln. Die Welt von Gafeira wiederholt sich in einer Unter-Welt des Tierreichs.²⁵ Die Berichterstattung des "*homo Lusitaniensis* em metamorfose" (*E agora, José?*, 183) "com a respectiva corte animal que o ilustra" (308) Material zuliefern. Die Biographie der Königsenten (297 ss.) - "mitificação da honra e da nobreza" (155) im einfachen Volk - und die naturgeschichtliche Miniatur vom Verhalten des

23) "A caça, com os seus protocolos da Morte, é uma manifestação da Morte, é uma manifestação de poder", in: *E agora, José?*, 154.

24) Nicht ausgeführt, sondern nur als thematische Möglichkeit wird die Fabel vom Esel und den Leuchtkäfern (224 ss.) zur Illustration der sozialen Situation in Gafeira gedacht.

25) "Castas, pedigrees e comparações com as espécies animais" (210). Die reale Lebenswelt und politisch-gesellschaftlichen Machtstrukturen (Padres, políticos, militares) werden filmisch gezeigt als Zerrbilder im Fernsehen (66 s., 281, 285, 309).

Wachtelweibchens (300 ss.) glossieren kontrapunktisch die noch ungeschriebene Artbeschreibung. Der Escritor spricht selbst ironisierend die "visão literária da existência animal" (236) und die "oratória das espécies" (295 s.) an, ja, er tut genau das, was er Tomás Manuel vorwirft, dieser sehe alles Leben nur "em termos de História Natural" (302), und was er Saraiva als Überbleibsel mittelalterlicher Denkformen ankreidet: er übernehme die der Tierdichtung zugrundeliegende Vorstellung "Do sagaz exemplo da Madre Natureza" (295).

Als erstes und häufigstes Symboltier erscheinen in *O Delfim* die Hunde. "No grande memorial da cinantropia cabe tudo - toda a história do Homem" (*E agora, José?*, 157). Bei Xenophon ist die Abrichtung von Jagdhunden ein Lieblingsthema.²⁶ Die dem Hund zugesprochene Welt liegt zwischen Wildsein und Zivilisation. Das Abhängigkeitsverhältnis des Domingos von Tomás Manuel, der den früheren Taxifahrer und Fabrikarbeiter abrichtet und aufsteigen läßt, kontrolliert von Maria das Mercês (280), übersetzt sich in das politische Patentrezept: "promover o negro sem o proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar" (295, nach Salazar). Domingos macht sich willig zum Hund des Infanten. Diese Beziehung wird im Umgang des Dieners mit den Jagdhunden seines Herren (z. B. 33) gespiegelt; sie schlägt sich auch nieder im Verhältnis zum Jaguar des Ingenieurs sowie in den Beobachtungen hündischen Verhaltens ("instinto de classe dos cães das casas abastadas", 89). Herr und Hund verhalten sich wie Bild und Abbild: "antes de serem memória, recordação, os cães são a assinatura do amo, de quem imitam a autoridade e os vícios" (88). Ist die Lagune in der Wolke Symbol des Besitzes und der Herrschaftsprivilegien, so verkörpern die Hunde den "instinto de propriedade" (*E agora, José?*, 153). Hunde gelten außerdem als Tiere der Schwelle zwischen Gut und Böse, zwischen den Zeiten, vorab zwischen Diesseits und Jenseits. So geistern sie nach dem Verschwinden ihres Herrn und Betreuers als unreine, gemeine, räudige Geschöpfe herum, die Tod verkünden.

Das andere wichtige Tiersymbol in *O Delfim* ist die Eidechse, das Warpentier von Gafeira (164) und für den Escritor Sinnbild für "o tempo (português) da História" (260). Im Volksglauben erscheinen Verzauberte in Eidechsengestalt, sie überleben in der stummen, bescheidenen Eidechse als "resto milenário" (344). Auf antiken Grabsteinen - und die Mauer am Dorfplatz wirkt wie ein riesiges Grabmal - erscheint die Eidechse als Symbol von Tod und Auferstehung, als Sinnbild der Seele, die das Licht der Erkenntnis sucht. Das verlassene Haus des Tomás Manuel erobern Eidechsen (260), Zeichen der Erneuerung. Daß ein neuer Abschnitt portugiesischer Geschichte nach Jahrhunderten der Selbstentfremdung (Bild des Schlafes) beginnt, erkennt der Escritor im Vorzeichen der sich regenden Eidechse: "o tempo (a lagartixa disse-se) despertou, deu um salto" (351).²⁷

26) *E agora, José?*, 157; vgl. den Exkurs über die mythologisch-symbolische Bedeutung des Hundes (155 ss.) sowie das Hundekapitel (87 ss.) und das (fingierte?) Xenophonizität (98).

27) Lagarto ist übrigens die alte portugiesische Bezeichnung für gefälschte und erfundene Dokumente, die Historikern, Bibliographen und Paläographen oft genug Kopfzerbrechen bereitet haben. Sollte darin eine desillusionierende Anspielung auf die *Monografia* und die Anstrengungen des forschenden Escritor liegen, welche die Unmöglichkeit absoluter historischer Erkenntnis andeutet?

Ähnlich wie der Verlauf der Geschichte in der *Monografia* durch Vorsehung, Vorbild und Prophetie vorgeschrieben ist, so wird die Erde bei Gafeira in mythischer Vorzeit geformt durch den Fußabdruck eines Riesenvogels (162). In diesem Milieu (nicht umsonst stellt Tomás Manuel die "influência do factor geográfico no comportamento das espécies" (71) deterministisch heraus) spielt sich seit jeher Leben ab. Dagegen werden Entstehung und Ausdehnung des Besitzes der Palma Bravo durch Eroberung, Rechtstitel, Politik, durch Schreiber, Verwalter, Geistliche angedeutet (z. B. 56 s.). In einen einzigen Satz komprimiert der Escritor seine grausame Fabel von den Bewohnern Gafeiras, wo von Generation zu Generation Zeit und Ordnungen immobilisiert wurden:

Os patos ficam a rescar o lodo com o bico, escrevendo histórias para adormecer onde cada um deles figura como bom chefe de família e dá conselhos para o dia seguinte (322).

Noch düsterer ist die *à part* gesprochene Einblendung (313), in der sich der Escritor an entomologische Filmarbeiten mit Freunden erinnert; sie photographierten eine Gottesanbeterin, als sie Männchen und Mücken auffraß: ein Zeichen für Domingos, als böse Umkehrung seines eigenen Herren, in dessen Ehebett er den Tod findet.

Weitere Tiergleichnisse im Roman sind das Jagd-Spiel der Fliegen (152 s.) mit vorangestelltem Sprichwort zur Erklärung der Moral; der Friedhof der Fische; das Schauspiel der kopulierenden Hunde (262), der Uhu als Totenvogel (288), der Paarungsflug der Vögel (274), die Raben auf dem Telegraphenmast (195), der Esel (224 s.), die Pferde als Sinnbild sexueller Begierde (211 s.), ferner Spinnen, Schneider, Würmer, Libellen, Hai und Frösche (61, 333), die als Attribut der Unkeuschheit und des Todes gelten. Dem Pharao, der das Volk Israel nicht ziehen lassen wollte, ging die Drohung Gottes in Erfüllung (Ex 7, 28): "Wimmeln soll der Nil von Fröschen, sie sollen heraufkommen und bis in deinen Palast kommen, ja, bis in dein Schlafgemach und bis auf dein Bett". Umgekehrt können Menschen Tiergestalt annehmen (die Wirtin als Mastodon und "mestra-formiga"; Werwolf, Hundemenschen). Der Drang zum Exemplifizieren ist in *O Delfim* unaufhaltsam. Die *Monografia* gibt ein Lehrstück göttlicher Heilsökonomie - *speculum exemplorum* (15) -, und Gafeira selbst bietet ein Beispiel für die Sündenstrafen des Herrn. Mit dem Vorwurf zu einer einzigen großen Fabel vom *homo delphinus* (del Delphin als Zwitter zwischen Fisch und Vogel, als Seelenführer, 'gottähnlich') bietet die Enquête des Escritor das Musterbeispiel schlechthin. Die Wirtin liest die Ortschronik als Sammlung *De casibus virorum illustrium*. Der Escritor versteht sich als "coleccionador de casos" (72); was er im Film seiner Wahrnehmungen sieht, sind "emblemata sociais" oder "emblemata de machismo", von denen Cardoso Pires in der *Cartilha* (151, 166) spricht. In Schaubildern und mit literarischen Vergleichen wird dieses Demonstrationsbedürfnis reflektiert und hervorgehoben. Der Escritor fixiert immer wieder Bildhinweise, die ein Rebus zu seinem Text sind, z. B. das Halbreliief, die Münzmedaillons, die mittelalterliche Tapisserie, Wappenschild, Stich, Titelblatt, Vignette im (imaginierten) Buch, Photographien, Fernsehausschnitte, schließlich das Plakat mit dem Stierkämpfer Manolete, das wie ein *Ex-voto* den Weinkeller des Lagenenkönigs zierte sowie das Werbeplakat "Visitez la Gafeira". Als didaktische Gattungsformen werden außerdem erwähnt und ausgeführt (neben Emblem und Ex-

emplum): *parábola* (93, 100, 232), *fábula*, *alegoria*; in gewisser Weise gehören hierher auch *dedicatoria*, *epitáfio*, *legenda*, *legendas populares*, *lenda*, *história*, *biografia*, *mito*, *epopeia* sowie die zahlreichen, teilweise erfundenen Sprichwörter.

Der Charakter der Allegorie und der Zug zur Fabel, zur versteckten Anspielung *per tropologiam* sind in *O Delfim* nicht zu übersehen.²⁸ In dem Maß, wie die rückwärts gerichtete Wirklichkeitserkundung des Escritor auf verschiedenen Fährten und bei ständig wechselnden Standpunkten fortschreitet, greift er immer öfter nach der bündigen Zusammenfassung in einer Fabel. "Decifrar o passado" und "cifrar" im sprachlichen Ausdruck verweisen aufeinander wie "soletar" (Buchstabieren der Inschrift auf der Mauer) und Lesen (der Monographie im Roman, Zitate). Der sich dokumentarisch gebende Bericht (ohne *patranhas* (47) oder *imposturas*) wird mit Fabeln, deren Geschehensraum unwirklich ist, durchsetzt und innerhalb der Fiktion interpretiert, so daß umgekehrt der Romanleser in das Verständnis dessen, was in Gafeira vor sich geht, erst über die Fabel und ihre Nutzenanwendung eingelassen wird. Als Mann der Feder sieht der Escritor in Äsop den Bruder im Geist (224). Der sagenhafte, aber vielleicht doch nicht bloß erdichtete Vater der antiken Fabelliteratur ist für ihn als Schriftsteller das, was für den Historiographen Xenophon oder Saraiva darstellen: eine Folie. Wenn Äsop manchen Zeugnissen zufolge nur als ein geschickter Erzähler von Fabeln, nicht jedoch als Schriftsteller oder Erfinder der Fabeln selbst zu gelten hat, so entspricht dies der Selbstauffassung des Escritor, der auch lediglich 'vorfindet' und ordnet. Die Wahl der Fabel als Ausdrucksform entspringt freilich nicht allein einem Bedürfnis unseres Erkennens in Bild und Gleichnis; sie entspricht nicht nur folgerichtig dem Selbstverständnis des Escritor als Historiker und Essayist. Durch Zensur und Informationslenkung wird Cardoso Pires die Fabel geradezu auferlegt. Kunstvolle Verschlüsselung spielt die Zensur aus und fordert den Leser heraus. "Em vez dum caminho demagógico ... Pires escolhia uma via sibilina e alegórica repassada de realidade e profundamente incisiva e actuante."²⁹ Escritor/Cardoso Pires weisen anklagend auf gesellschaftliche Konflikte und geschichtliche Deformationen hin, sie setzen sich ein für die "desprezados do século XX" (154). Sozialkritik in der Fabel steht durchaus in der zu revolutionärem Antifeudalismus sich steigernden Tradition europäischer Aufklärungsliteratur. Wie politisch die Fabel des Romans *O Delfim* gemeint ist, zeigen weniger die Anspielungen auf Polizeispitzel u. a. als vielmehr der Appell an die "portugueses atentos" (216) - gegenüber den "entontecidos" (26) oder denen "mit geschlossenen Augen" (330) - mit dem "Jogo do Olho Vivo" als "vaterländischem Zeitvertreib", ferner die verzweifelt eindringliche Mahnung "Aprende, crianças do meu país" (88) und das Bedauern, daß es keine *Liga da Inteligência Pública* (152) gibt. Der Escritor selbst empfiehlt also das Lesen zwischen den Zeilen ("leitores das entrelinhas", 150) als Zugang zur Fabel seines Bericht-Romans.

"Ihr Schriftsteller habt die Manie, alles zu komplizieren" (107), meint der Daphin verständnislos gegenüber seinem Gast, dem Literaten. Aber die Welt ist weder so verteuftelt einfach, wie der Marialva behauptet, noch machen gute Schriftsteller Bücher nur, um ihre Leser mit Verrätselungen an der Nase herumzuführen. Was

28) Vgl. António Cirurgião: "O sentido alegórico d'O Delfim de José Cardoso Pires", in: *Explicación de textos literarios* 4 (1975), 101 - 107.

29) Liberto Cruz: *José Cardoso Pires. Análise crítica e selecção de textos*, Lisboa 1972, 10.

wäre Literatur als *terrible simplification*? Zwischen Verschlüsselung und Vereinfachung die genaue Mitte zu treffen, darin beruht das Geschick, aber auch das Martyrium des Escritor. Es gibt nicht eben viele Werke, in denen es wie in *O Delfim* gelingt, das Nachdenken über das Geschäft des Erzählers und überhaupt die *conditio humana* im Kunstwerk so spielerisch bruchlos mit dem entschiedenen Eintreten für die leidende Gegenwart zu vereinen.

Nachtrag:

Einen neuen Interpretationsansatz unternimmt Claudia Hoffmann in ihrer Dissertation: *José Cardoso Pires, O Delfim. Ein Antidetektivroman zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Technische Universität Berlin 1991 (mit weiteren Literaturhinweisen).

DIE ROMANAUTOREN

(Biobibliographische Notizen nach Angaben der Mitarbeiter. Die alphabetische Reihung der Autorennamen folgt portugiesischem Brauch, wonach in der Regel der letzte Familienname maßgeblich ist.)

António Lobo Antunes. Geboren 1942 in Lissabon als Sohn eines Arztes. Studierte seinerseits Medizin, spezialisierte sich auf Chirurgie. Vier Jahre Wehrdienst, davon 27 Monate im afrikanischen Kolonialkrieg. Nach der Rückkehr Spezialisierung in Psychiatrie. Arbeitet heute als Chefarzt einer Klinik für Psychiatrie in Lissabon.

Werke: *Memória de Elefante* (1979); *Os Cus de Judas* (1979, dt. *Der Judaskuß*, 1987); *Conhecimento do Inferno* (1980); *Explicação dos Pássaros* (1981, dt. *Die Vögel kommen zurück*, 1989); *Fado Alexandrino* (1983); *Auto dos Danados* (1985; Großer Romanpreis des Portugiesischen Schriftstellerverbandes 1986); *As Naus* (1988).

Almeida Faria. Geboren 1943 in Montemor-o-Novo (Alentejo). Studium der Philosophie an der Universität Lissabon. Aufenthalte als Stipendiat in den USA und als Gast im Rahmen des Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin. Lehrt Philosophie (Ästhetik) an der Universidade Nova in Lissabon.

Werke: *Rumor Branco* (1962; Großer Romanpreis des Portugiesischen Schriftstellerverbandes); "Tetralogia Lusitana": *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980), *Cavaleiro Andante* (1983); 1982 erschien die Erzählung *Os Passeios do Sonhador Solitário* mit Zeichnungen von Mário Botas.

Teolinda Gersão. Geboren 1940 in Coimbra. Studium der Germanistik, Romanistik und Anglistik in Coimbra, Tübingen und Berlin, wo sie einige Zeit als Lektorin für portugiesische Sprache an der Technischen Universität unterrichtete. 1976/1977 lebte sie mit ihrer Familie in São Paulo (Brasilien), wo sie u.a. als Übersetzerin arbeitete. Promotion mit einer Arbeit über Alfred Döblin. Ist heute Professorin für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universidade Nova in Lissabon.

Werke: *O Silêncio* (1981, Preis des Pen-Clubs; dt. *Das Schweigen*, 1987); *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982, dt. *Landschaft mit Frau und Meer im Hintergrund*, 1985); *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado* (1982, eine Kindergeschichte); *Os Guarda-chuvas Cintilantes* (1984); *O Cavalo de Sol* (1989).

Lídia Jorge. Geboren 1946 in Boliqueime (Algarve). Studium der Romanistik in Lissabon. Lehrt dort heute Literaturwissenschaft.

Werke: *O Dia dos Prodígios* (1980, dt. *Der Tag der Wunder*, 1989); *O Cais das Merendas* (1982); *Notícia da Cidade Silvestre* (1984); *A Costa dos Murmúrios* (1988).

Ruben Alfredo Andresen Leitão. Geboren 1920 in Lissabon. Kindheit in Porto. 1941 Rückkehr nach Lissabon und Studium an der dortigen Universität. 1942 Fortsetzung des Studiums in Coimbra, dort Abschluß 1946 mit der Lizentiat in Geschichte und Philosophie. 1947 Master of Arts am Kings College. Dort bis 1952 Lektor für Portugiesisch. Nach Lissabon zurückgekehrt, 1962 bis 1967 Kustos am Instituto de Cultura Brasileira der Universität. Folgte 1975 einem Ruf auf eine Professur an der Universität Oxford. Bei seiner Ankunft in London erlag er einem Herzanfall. Schrieb unter dem Pseudonym Ruben A.

Werke: Erster Band von *Páginas* (1952); *Caranguejo* (1954); Theaterstück *Júlia* (1963); erster Band der Autobiographie *O Mundo à Minha Procura* (1964); *A Torre da Barbela* (1964, Preis der Akademie der Wissenschaften zu Lissabon); Novelle *O Outro que Eu Era* (1966); zweiter Band der Autobiographie (1966); fünfter Band von *Páginas* (1967); dritter und letzter Band der Autobiographie (1968); *Silêncio para Quatro* (1973); *Kaos* (1981 postum).

Agustina Bessa Luís. Geboren 1922 in Vila Meã (bei Amarante, Nordportugal) als Tochter eines Großgrundbesitzers und einer spanischen Mutter. Verbrachte Kindheit und Jugend im Douro-Gebiet (Nordportugal). Lebt seit 1950 in Porto. Teilnahme an mehreren Schriftstellerkongressen im Ausland. 1967 "Prémio Nacional de Novelistica". 1979 Verleihung des Santiago-Ordens. 1986 bis 1987 Leitung der Zeitung *O Primeiro de Janeiro*.

Werke (in Auswahl): *Mundo Fechado* (1948); *A Sibila* (1954, dt. *Die Sibylle*, 21987); *Os Incuráveis* (1956); *O Sermão de Fogo* (1962); *Os Quatro Rios* (1964); *A Dança das Espadas* (1965); *Homens e Mulheres* (1967); *Fanny Owen* (1979); *O Mosteiro* (1980); *Os Meninos de Ouro* (1983); dazu einige Biographien und Theaterstücke sowie zahlreiche journalistische Beiträge.

Fernando Namora. Geboren 1919 in Condeixa (Mittelportugal). Besuch des Gymnasiums in Coimbra und Lissabon. 1936 bis 1942 Medizinstudium in Coimbra. Noch während der Studienzeit 1938 offizieller Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit. 1942 bis 1950 als Arzt in der portugiesischen Provinz. Von 1950 bis 1965 Assistent am Portugiesischen Institut für Onkologie in Lissabon. Seither freier Schriftsteller, auch als Maler hervorgetreten. Seit 1952 viele Auslandsreisen. 1955 Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Lissabon. 1986 wurde eine Krebserkrankung diagnostiziert. Der nationalen Jubiläumsfeier anlässlich seiner 50jährigen Tätigkeit als Schriftsteller im Jahr 1988 mußte der Todkranke fernbleiben. Gestorben am 31. Januar 1989. Erhielt während seiner Laufbahn zahlreiche hohe nationale und internationale Auszeichnungen. Mehrere Werke wurden verfilmt. Zahlreiche Übersetzungen in fremde Sprachen.

Werke (in Auswahl): *Relevos* (1938, Gedichte); *As Sete Partidas do Mundo* (1938, Romanpreis "Almeida Garrett"); *Fogo na Noite Escura* (1942); *Retalhos da Vida de um Médico* (1949, Erzählungen; zweite Serie 1963); *O Trigo e o Joio*

(1954); *O Homem Disfarçado* (1957); *Cidade Solitária* (1959, Erzählungen); *Domingo à Tarde* (1960); Beginn der Serie "Cadernos de um Escritor" mit dem Band *Um Sino na Montanha* (1968); *Encontros* (1979, Interviews, 2. erw. Aufl. 1981); *Resposta a Matilde* (1980); *O Rio Triste* (1982, dt. *Der traurige Fluß*, 1985); *Nome para uma Casa* (1984, Gedichte); *Autobiografia* (1987); *Jornal sem Data* (1988, letzter Band der "Cadernos").

Carlos de Oliveira. Geboren 1921 in Belém (Brasilien) als Sohn portugiesischer Eltern. Kam 1923 in die nordportugiesische Region Gândara, wo der Vater als Landarzt tätig wurde. Studium an der Universität Coimbra mit abschließender Lizenzierung 1947 in Geschichte und Philosophie. Lebte von 1950 bis zu seinem Tod 1981 in Lissabon.

Werke (in Auswahl): *Casa na Duna* (1943, dt. *Haus auf der Düne*, 1989); *Pequenos Burgueses* (1948); *Uma Abelha na Chuva* (1953, dt. *Eine Biene im Regen*, 1988); *Micropaisagem* (1968, Gedicht); *O Aprendiz do Feiticeiro* (1971, Essays von 1945 bis 1970); *Finisterra* (1978).

José Cardoso Pires. Geboren 1925 in Aldeia do Peso (Castelo Branco), nach abgebrochenem Studium der Mathematik in Lissabon verschiedene Tätigkeiten bei der Marine als Dolmetscher und Übersetzer, Journalist und Feuilletonredakteur am *Diário de Lisboa*, Vertreter und Angestellter. Zeitweilig Professor am King's College in London. Pires zählt zu den bedeutendsten portugiesischen Schriftstellern der Gegenwart.

Werke: Erzählungen: *Os caminheiros e outros contos* (1949); *Histórias de amor* (1952); *Jogos de azar* (1963); *O Burro-em-pê* (1979); *Corpo-delito ne sala de espelhos* (1980). Theater: *O Render dos Heróis. Tres partes e um epílogo concluído em apoteose grotesco* (1960). Essays: *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas* (1960, 1976); *E agora, José?* (1977); *A república dos corvos* (1988). Romane: *O Anjo ancorado* (1958); *O Hóspede de Job* (1963); *O Delfim* (1968, dt. *Der Daphin. Der Roman des heutigen Portugal*, 1973); *Dinossauro Excelentíssimo* (1972); *Balada da Praia dos Cães* (1982); *Alexandra Alpha* (1987).

Ruben A. Siehe unter: Leitão.

José Saramago. Geboren 1922 in Azinhaga (Ribatejo) als Sohn einer Landarbeiterfamilie. Mußte aus finanziellen Gründen die Schule verlassen. Beendete 1939 eine Ausbildung als Maschinenschlosser. Arbeitete als Verwaltungsangestellter, ab 1960 als Verlagslektor, 1975 für einige Monate als stellvertretender Direktor der Zeitung *Diário de Notícias*. Seit seiner Entlassung Ende des gleichen Jahres lebt er als freier Schriftsteller und Übersetzer. Mehrere seiner Werke wurden mit angesehenen Literaturpreisen ausgezeichnet.

Werke (in Auswahl): *Os Poemas Possíveis* (1966, Gedichte); *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977); *Levantado do Chão* (1980, dt. *Hoffnung im Alentejo*, 1985); *Memorial do Convento* (1982, dt. *Das Memorial*, 1986); *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984, dt. *Das Todesjahr des Ricardo Reis*, 1988); *A Jangada de Pedra* (1986); *História do Cerco de Lisboa* (1989).

DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN DER VORGESTELLTEN ROMANE

(Stand: Oktober 1989)

António Lobo Antunes:

Os Cus de Judas (1979), deutsch: *Der Judaskuß*. Übersetzt von Ray-Güde Mertin. München: Carl Hanser, 1987. - *Explicação dos Pássaros*, deutsch: *Die Vögel kommen zurück*. Übersetzt von Ray-Güde Mertin. München: Carl Hanser, 1989.

Teolinda Gersão:

O Silêncio (1981), deutsch: *Das Schweigen*. Übersetzt von Karin von Schweder-Schreiner. München: Frauenbuchverlag, 1987. - *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), deutsch: *Landschaft mit Frau und Meer im Hintergrund*. Übersetzt von Karin von Schweder-Schreiner. München: Frauenbuchverlag, 1985.

Lídia Jorge:

O Dia dos Prodígios (1980), deutsch: *Der Tag der Wunder*. Übersetzt von Maralde Meyer-Minnemann. Freiburg/Br.: Beck und Glückler, 1989.

Agustina Bessa Luís:

A Sibila (1954), deutsch: *Die Sibylle*. Übersetzt von Georg Rudolf Lind. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 21987.

Fernando Namora :

O Rio Triste, deutsch: *Der traurige Fluß*. Übersetzt von Hans Erlewein. München: Bertelsmann, 1985.

Carlos de Oliveira:

Uma Abelha na Chuva (1953), deutsch: *Eine Biene im Regen*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Freiburg/Br.: Beck und Glückler, 1988.

José Cardoso Pires:

O Delfim (1968), deutsch: *Der Dauphin. Der Roman des heutigen Portugal*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Tübingen: Erdmann, 1973.

José Saramago:

Levantado do Chão, deutsch: *Hoffnung im Alentejo*. Übersetzt von Rainer und Rosi Bettermann. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1985. - *Memorial do Convento* (1982), deutsch: *Das Memorial*. Übersetzt von Andreas Klotsch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. - *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), deutsch: *Das Todesjahr des Ricardo Reis*. Übersetzt von Rainer Bettermann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.

DIE MITARBEITER (nach eigenen Angaben)

Dietrich Briesemeister: Geb. 1934, Studium der Romanischen und Mittelateinischen Philologie sowie der Philosophie 1952 bis 1959 in Tübingen, Rennes und München. Bibliothekarische Tätigkeit an der Bayerischen Staatsbibliothek 1959 bis 1971. Professor für Romanistik an der Universität Mainz 1971 bis 1987 (Direktor des Instituts für spanische und portugiesische Sprache und Kultur am Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft). Seit 1987 Direktor des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz in Berlin und Professor für Iberoromanische Philologie an der Freien Universität Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen zur portugiesischen, brasilianischen, spanischen und neulateinischen Literatur. Mitherausgeber u. a. der Zeitschrift *Iberoromania*, der *Portugiesischen Forschungen* und der *Bibliotheca Ibero-Americana*.

Orlando Grossegeesse: Geb. 1960, Dr. phil., zur Zeit freier Übersetzer. Beiträge zur spanischen und portugiesischen Literatur insbesondere des 19. und 20. Jahrhunderts. Abschluß des Studiums in München mit der Dissertation *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Werk von Eça de Queirós* (Stuttgart 1990). Derzeit Lektor für Deutsch an der Universidade do Minho (Braga).

Georges Güntert: Geb. 1938 in Lenzburg/Aargau. Studium der Romanistik an den Universitäten Zürich, Pavia, Madrid und Paris. Promotion 1963 mit einem Thema aus dem Bereich des italienischen Spätbarock (*Un poeta-scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti*, Firenze 1966). Längere Aufenthalte in Spanien und Portugal. Habilitation in Zürich mit einer Studie über Fernando Pessoa (*Das fremde Ich*, Berlin 1971). Lehrt heute als Ordinarius für Italienische und Iberoromanische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. In jüngster Zeit Beschäftigung vor allem mit dem historischen Roman, mit Dante, Cervantes und Torquato Tasso. Zur Zeit Präsident des Schweizerischen Hispanistenverbandes.

Mechthild Häussler: Geb. 1957. Studium der Romanischen Philologie, Theologie, Philosophie und Germanistik an den Universitäten Tübingen, Paris und Heidelberg. 1980 "Maîtrise de Littérature Générale et Comparée" und "Licence de Philosophie", 1982/83 Staatsexamen, 1989 Promotion an der Universität Freiburg/Br. mit der Dissertation *Die Rezeption der Sartre-Dramen auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland: Von der 'Stunde Null' zur 'Terrorismus-Diskussion'*. Veröffentlichungen zu Franz Kafka, Fernando Pessoa, António Gedeão und Gérard de Nerval. Hauptarbeitsgebiete: Fremdsprachendidaktik, interkulturelle Hermeneutik, Literatur- und Kultursoziologie. Tätig als Dozentin für Deutsch als Fremdsprache. Zweite Dienstprüfung für das Lehramt an Gymnasien.

Gesa Hasebrink: Geb. 1962 in Essen. Studium an der Universität Giessen mit dem Abschlußdiplom als Fachsprachenexpertin für die Fächer Französische und Portugiesische Philologie und Volkswirtschaftslehre. Zur Zeit Doktorandin am Romanischen Seminar der Universität Freiburg/Br. zur Vorbereitung einer Dissertation

über die Thematik des Schreibens im portugiesischen Roman der Gegenwart. Bisherige Veröffentlichungen: Rezensionen über zeitgenössische Romane.

Hans-Peter Heilmair: Geb. 1957 in Stuttgart. 1986 Magister Artium der Universität Freiburg/Br. im Fach Romanische Philologie (Portugiesisch und Spanisch). Magisterarbeit über *A Questão da Identidade na Literatura Cabo-verdiana*. Dissertation ebendort über Entwicklungsbedingungen der kapverdischen Literatur im soziokulturellen Kontext. Promotion 1991 abgeschlossen. Zur Zeit Lehrauftrag für Portugiesisch am Romanischen Seminar. Bisherige Veröffentlichungen: "Schreiben - aber wie? Zur Sprachproblematik in der kapverdischen Literatur", in: *DASP-Jahrbuch 1988*, Bonn 1988, S. 53 - 64; "O Passarinho na mão do rapazinho", in: *Tribuna* (Praia-Cabo Verde), 20. Okt. 1988, S. 21; "Cabo Verde: A Aventura da Língua nas Letras", in: *O diário* (Lisboa), 10. März 1989, Suplemento Cultural, S. 10 - 11.

Rainer Hess: Geb. 1936 in Karlsruhe. Studium der Romanischen und Englischen Philologie an den Universitäten Freiburg/Br., Heidelberg, Freie Universität Berlin, Madrid und Lissabon. 1961 Promotion in Freiburg (*Das romanische geistliche Schauspiel als profane und religiöse Komödie*, München 1965). Zum Teil längere Aufenthalte im romanischen Ausland, darunter als Lektor des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ab 1962 in Lissabon, 1965 bis 1967 in Paris (Sorbonne). Habilitation 1969 in Erlangen (*Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal, 1865 - 1890*, München 1978). Seit 1970 Ordinarius für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg. Veröffentlichungen zu einer historisch-vergleichenden Literaturwissenschaft besonders aus dem Bereich der romanischen Literaturen. Erster Mitverfasser von *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* (3. Aufl. Tübingen 1989).

Ana Maria Cortes Rosa Kollert: Geb. 1961 in Lissabon. Abitur an der dortigen Deutschen Schule. 1982 bis 1987 Studium der Germanistik, Vergleichenden und portugiesischen Literaturwissenschaft an der Universität München, Abschluß mit dem Grad eines Magister Artium. Seither tätig als Autorin, Gutachterin und Übersetzerin für verschiedene Zeitungen und Verlage. 1989 staatlich geprüfte Übersetzerin für Portugiesisch. Seit dem gleichen Jahr freiberufliche Mitarbeiterin bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als Rezensentin für portugiesische Literatur.

Winfried Kreutzer: Geb. 1940. Professor für Romanische Philologie an der Universität Würzburg. Veröffentlichungen: *Die Imagination bei Baudelaire* (Diss. Würzburg 1970); *Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert* (Münster 1980); *Grundzüge der spanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Darmstadt 1982); *Estrutura e Significação de "Os Tambores de São Luís" de Josué Montello* (Köln 1991). - Aufsätze über den *Courtois d'Arras* (12./13. Jahrhundert), zu Corneille, Claudel, Jorge de Sena, Adornos Literaturtheorie, Camões, Eminescu, Pessoa und zum spanischen Nachkriegsroman.

Ray-Güde Mertin: Dr. phil. Studium der Romanischen und Germanischen Philologie an der Freien Universität Berlin, Abschluß mit Staatsexamen. 1969 bis 1977 Lektorin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in São Paulo (Brasilien). 1978 Promotion in Köln (*Ariano Suassuna: Romance d'A Pedra do Reino. Zur Ver-*

arbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat, Genf 1979). 1977 bis 1982 freie Übersetzerin in New York. Seit der Rückkehr in die Bundesrepublik 1982 Literaturagentin für Autoren portugiesischer und spanischer Sprache. Übersetzerin und Herausgeberin moderner brasilianischer und portugiesischer Literatur. Seit 1984 Lehrbeauftragte für brasilianische Literatur an der Universität Frankfurt/Main.

Dieter Messner: Geb. 1942. Dr. phil., o. Universitätsprofessor für Romanische Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg. Veröffentlichungen: *Chronologisch-etymologische Studien zu den iberoromanischen Sprachen und zum Französischen*, 1974; *Essai de lexicochronologie française*, 1975; *Einführung in die Geschichte des französischen Wortschatzes*, 1977; *Répertoire chronologique des mots français*, 1977; *Dictionnaire chronologique de la langue portugaise*, 1978; *Geschichte des spanischen Wortschatzes*, 1979; *Iberoromanisch. Einführung in Sprache und Literatur*, 1983 (zusammen mit H.-J. Müller); Herausgeber: *Das Romanische in den Ostalpen*, 1984; *Scripta Romanica Natalicia*, 1984. Mitherausgeber der Schriftenreihen *Salzburger Romanistische Schriften*, *Studien zum romanischen Volksbuch*, *Studien zur rumänischen Sprache und Literatur*. Verfasser zahlreicher Aufsätze aus dem Gebiet der romanischen Sprachen.

Dieter Offenhäuser: Geb. 1952 in Köln. Studium der Romanischen Philologie und Geschichte in Aix-en-Provence und Freiburg. Dort 1978 1. Staatsexamen. Längerer Aufenthalt in Portugal. 2. Staatsexamen. Lehrtätigkeit an französischen und deutschen Gymnasien. 1987 bis Juni 1989 Lektor für portugiesische Literatur im Beck & Glückler Verlag (Freiburg). Gestaltung des Programms (Camilo Castelo Branco, Carlos de Oliveira, Miguel Torga, Lúcia Jorge, Anthologie portugiesischer Erzählungen des 20. Jahrhunderts), auch für weitere Jahre. Seit Juli 1989 freier Lektor für verschiedene Verlage und Berater des Kulturstamtes der Stadt Freiburg.

Andreas Schor: Geb. 1960 in Zürich. 1987 Lizentiat der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Romanischen Seminar ebendort. Zur Zeit Vorbereitung einer Dissertation über das Werk von José Saramago.

Dorothea Schurig: Geb. 1939 in Lüneburg. Studium der Romanischen und Englischen Philologie. Promotion mit der Dissertation *Studien zum modernen conte fantastique Maupassants und ausgewählter Autoren des 20. Jahrhunderts* (Heidelberg 1970). Seit einigen Jahren tätig als Deutschlehrerin für Ausländer an Gymnasien und Volkshochschule.

